

Gesto, escuta, pensamento: o jogo musical da infância

MODALIDADE: Comunicação oral

Teca Alencar de Brito
USP-SP- tecadebrito@usp.br

Resumo: O artigo apresenta observações e análises acerca do jogo musical de crianças com idades entre três e seis anos, advindas de uma pesquisa cujo foco principal é o jogo da improvisação. Dialogando com alguns conceitos vindos da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como, com ideias de músicos e educadores musicais como Costa (2003), Ferraz (2005), Renard (1982) e Schaeffer (1988), entre outros, o trabalho destaca a inter relação que se estabelece entre gesto, escuta e pensamento no curso do acontecimento musical na infância.

Palavras-chave: improvisação, infância, gesto, escuta, pensamento.

Gesture, listening, thought: the musical game of childhood

Abstract: The article presents observations and analysis referents to the musical game of boys with ages between three and six years old, part of an investigation whose with main focus is the improvisation. Standing out the inter relation between gesture, listening and thought, the article dialogues with some concepts of Gilles Deleuze and Félix Guattari, having a conversation with musicians and musical educators such as Costa (2003), Ferraz (2005), Renard (1982) and Schaeffer (1988), among others.

Keywords: Improvisation, Childhood, Gesture, Listening, Thought.

Introdução

Este artigo aborda aspectos próprios às relações que as crianças estabelecem com sons e músicas, especialmente na etapa compreendida entre três e seis anos de idade. Parte de uma pesquisa cujo foco principal é o jogo da improvisação, o trabalho destaca as inter relações entre o gesto, a escuta e o pensamento nos territórios do acontecimento musical. As crianças envolvidas participam de grupos de musicalização em uma escola livre de música em São Paulo, Capital.

Considerando modos de ser, de perceber e de construir conhecimentos no decorrer da infância, a pesquisa sinaliza a singularidade das relações que se estabelecem com o sonoro e musical, bem como, a potência de desejo que agencia tais processos. Deles emergem ideias de música que se movem em contínua e dinâmica transformação, em contextos que consideram que “cada ideia de música é ideia de um mundo. Mundo que emerge e se transforma em ideias de música que emergem e se transformam” (BRITO, 2004:14).

Reinventando, de certa maneira, o fato musical, as crianças repetem, criativamente, os modos musicais que apreendem em seus contextos culturais. Em planos de convivência e

diálogo com o brincar, os jogos sonoros se instauram e se transformam continuamente, fundando territórios e encaminhando as experiências para outros lugares; sempre em movimento. Nesse percurso transforma-se a complexidade do fazer musical, pelo acréscimo de variáveis de ordens diversas.

Discorrendo sobre a questão no âmbito deste trabalho, dialogarei com alguns conceitos propostos pelos filósofos Gilles Deleuze (1912-1995) e Félix Guattari (1930-1992), bem como, com proposições de Renard (1982); Ferraz (1998; 2005); Costa (2003) e Schaeffer (1988).

Gesto, escuta, pensamento

Ítalo Calvino [...] dá um exemplo de como gestos mentais se aliam a procedimentais, dizendo que a voz que canta e faz poesia, constrói de modo virtual formas plásticas, assim como as formas plásticas cantam e dançam virtualmente ao desenhar-se e colorir-se de luz, como desejo de dar forma palpável à voz, sonoridade e corpo à imagem, juntar vozes em canto e encanto, entoação em conjunto. Versão natural do espetáculo multimídia.[...] O gesto é movimento do corpo que expressa intenção. (MEIRA, 2003:38).

Afirmando que a música teria nascido do gesto (vocal ou instrumental), a pesquisadora e educadora musical francesa Claire Renard (1982) salienta o fato de que as crianças, particularmente sensíveis ao movimento, apreendem o gesto próprio à produção de um som cuja fonte desconhecem. Neste sentido, observo que entre três e cinco anos, como exemplo, elas traduzem corporalmente, com muita facilidade, as sensações que os diferentes gestos sonoros disparam, mergulhando em um jogo no qual metaforicamente se “transformam em sons”. Escutando diferentes possibilidades (sons curtos ou longos, raspados ou sacudidos, glissandos, com timbres ou intensidades diversas etc), movem-se pelo espaço revelando ouvidos em todo o corpo. A escuta, então, dialoga com a corporalidade que apreende e atualiza a repetição dos distintos gestos sonoros.

Processo similar ocorre quando as crianças registram graficamente os sons, transpondo para o papel aquilo que escutam: sons produzidos com variados materiais, portadores de características e modos de ação diversos (bater, raspar, sacudir, tremular etc).

Os “desenhos do som”, como os denomino, desvelam alianças entre o gesto e a escuta, evidenciando as transformações que afetam os modos de perceber, de pensar e de significar os planos de sonoridades. Os primeiros registros (nos quais as crianças tendem a ocupar de modo global o espaço do papel, sobrepondo, muitas vezes, os diferentes eventos

sonoros sem detalhar suas características) reorganizam-se contínua e dinamicamente. Sempre conferindo sentido aos gestos sonoros percebidos, agregam complexidade, acenando para os processos de detalhamento dos distintos eventos sonoros percebidos.

Desenhar o som é, de certa forma, uma maneira de isolar o gesto produtor que, por outro lado, não se desvincula do som produzido. É impressão subjetiva, é sensação, é percepção do gesto sonoro, revelando o modo como as crianças percebem e se relacionam com o sonoro (BRITO,2007). Neste sentido, Renard (1982) afirma que o trabalho pedagógico-musical na etapa da educação infantil deve se voltar à apreensão das sonoridades; ao reconhecimento de territórios suscetíveis de se tornarem musicais, pelas sucessivas explorações que envolvem a produção de gestos (instrumentais ou vocais) conectados à escuta.

Com relação à percepção e à conexão com o gesto produtor de sons, reforçando as proposições de Renard (1982), destaco um hábito bastante comum entre as crianças: a solicitação de um instrumento que querem tocar, mas cujo nome não sabem ou não lembram. Elas realizam o gesto correspondente, dizendo: “aquele assim”. E imitam o gesto produtor de sons, seja pinçar, dedilhar, bater, sacudir etc.

No *Tratado dos Objetos Musicais*, Pierre Schaeffer (1988) afirmou a importância do gesto na orientação de nossa redescoberta da forma sonora, apontando as relações existentes entre a ação e a reflexão, bem como, entre as funções auditivas e as atividades motoras. Por esse caminho, as crianças – quando tem permissão para isso! – transitam pelos territórios da produção de sonoridades: em planos de integração entre gesto, escuta e pensamento; agenciando pesquisas e acontecimentos musicais que deslocam as experiências para novos e inusitados lugares. Para lugares musicais.

O gesto instrumental

Para grande parte das crianças com idades entre três e cinco anos de idade, saber tocar um instrumento significa produzir gestos: bater na pele do tambor, sacudir o chocalho, apertar as teclas do piano, tocar as cordas do violão etc. Pesquisando, descobrindo e transformando continuamente as produções que emergem de tal jogo elas produzem sonoridades. Escutá-las, ao invés de conduzi-las por rotas traçadas previamente, é uma condição inerente ao acontecimento de tais pesquisas, favorecendo também a aproximação do educador aos modos sonoros e musicais das crianças ou, dizendo em outras palavras, às suas ideias de música.

Se exploram o teclado de um piano, como exemplo, as crianças agregam novas possibilidades à repetição dos gestos já apreendidos. Mais do que notas musicais, disparam blocos de sensações que elas escutam e transformam, em jogos singulares, contínuos e dinâmicos. Produção sonora em um espaço-tempo inteiro, sem antes ou depois, sem direção ou trajetória prescrita. Improvisação livre, isenta de conotações de qualquer ordem, a não ser aquelas regidas pelo brincar... Fazer música é, assim, mais um jogo, já que movidas pelo desejo de fazer, de explorar, tocar, inventar..., as crianças fazem da música mais um brinquedo.

No entre lugar desses percursos, as crianças conquistam conhecimentos, reorganizam conceitos e ideias musicais. Migram de planos de imprecisão no modo de pensar a relação entre os sons para a precisão característica dos sistemas musicais tradicionais, especialmente do sistema tonal dominante em nossa cultura ocidental. Assim é que a mesma criança que improvisava livremente passa a se deleitar com a possibilidade de reproduzir uma pequena melodia, com poucas notas, mas responsáveis por um perfil reconhecível e passível de controle, inclusive.

Os jogos de improvisação

O trabalho com a improvisação, integrado a outros modos de realização musical, cerca os territórios do fazer musical da infância. Fazer musical, convém lembrar, entendido como jogo de conexões entre a escuta, a produção de gestos (vocais, instrumentais, corporais), a criação (em suas tantas formas) e a interpretação, em planos de pensamento abertos às possibilidades de acontecimentos. Música, por sua vez, que dialoga com os sistemas musicais estabilizados culturalmente, mas também com outros possíveis. Música como jogo.

Fazer música nos primeiros anos da vida pode ser um jogo que revela a força da corporalidade da primeira infância, quando se constroem relações que favorecem mergulhos no Pensamento, tal qual nos propôs Gilles Deleuze (1925-1995).

Referindo-se às distinções entre a inteligência e o Pensamento, segundo proposições deleuzianas, Ulpiano aponta para a primeira como portadora de características funcionais relacionadas à eficiência e à realização, distantes do mergulho no caos propiciado pelo segundo. O Pensamento implica, assim, em afectos, em sentimentos, para “criar almas poderosas, almas brilhantes, fortes como o Péricles, por exemplo...” (ULPIANO, 1993:10). Complementando tal abordagem, faço menção também ao conceito de pensamento

maquínico, segundo Deleuze, considerando sua adequação não apenas aos territórios da arte, mas, especialmente, ao ser e estar das crianças, o que abarca suas relações com sons e músicas. Segundo Costa,

No pensamento maquínico – que parece ser, para nós, o território da arte e dos perceptos – [...] as peças não têm função pré-determinada. Na máquina, conforme conceituação delineada por Deleuze, as peças, as coisas, o conjunto de pontos simplesmente funciona e surge uma “engenhoca”. As peças não podem ser substituídas. Os desejos e forças se acoplam e produzem um agenciamento, um funcionamento. Pode até surgir um mecanismo. Assim, segundo Deleuze, a máquina é maior do que o mecanismo. Ela engloba o mecanismo que é uma das suas inúmeras possibilidades de configuração. A música, enquanto potência de acontecimento, é uma máquina (COSTA, 2003:16-17).

O brincar musical da criança pequena encaminha suas experiências para planos mais complexos, transformando modos de escuta, produção e pensamento. Tais processos ocorrem, no entanto, sem que haja uma intenção explícita de conquista de recursos, informações ou conhecimentos específicos. Para a criança, importa o brincar, em um jogo pelo qual ela se aproxima do adulto, como costuma ocorrer, repetindo gestos, atitudes e valores que ela reconhece como legítimos e importantes. Ainda, a potência do sonoro, a magia de produzir sonoridades, seja com seu corpo, com os materiais do entorno e com os instrumentos musicais que tiver ao dispor, produzem encantamento e desejo de entrar no jogo. Mas no fundo estão apenas brincando, sem, com essa afirmação, buscar desmerecer a força imensa deste brincar. Jogo ideal, jogo em estado puro, que jogamos pelo prazer de jogar, sem ganhadores ou perdedores.

Ao referir-se ao Jogo Ideal, Deleuze recorre a Lewis Carroll que, para além de inventar jogos ou transformar regras de jogos conhecidos, invoca outros cuja função, inclusive, é difícil perceber. Jogos movimentados, sem regras precisas, sem vencedores ou vencidos. Tal espécie de jogo, segundo o filósofo francês, só pode ser pensado e, “mais ainda, pensado como não senso. Mas, precisamente: ele é a realidade do próprio pensamento. É o inconsciente do pensamento puro” (DELEUZE, 1969: 63). Pois

só o pensamento pode afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação. E, se tentarmos jogar este jogo fora do pensamento, nada acontece e, se tentarmos produzir um resultado diferente da obra de arte, nada se produz. É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar (idem).

O Jogo Ideal é, ou pode ser, o jogo da infância, da criança que brinca pelo simples prazer e que, não raro, sequer entende as regras que poderão eliminá-las da brincadeira, especialmente no curso da primeira infância. Não tem graça alguma perder ou ganhar, mas, sim, jogar! E assim ocorre quando o jogo é o jogo sonoro e musical.

A improvisação é, prioritariamente, o modo musical das crianças menores. Pois não é exatamente a permanência ou a estabilidade das formas sonoras o que lhes captura em primeiro plano, mas o fluxo, o movimento, a repetição do diferente, tomando de empréstimo outro conceito proposto por Deleuze. Ao mesmo tempo, sabemos que a repetição é parte importante do processo de desenvolvimento das crianças. Elas querem repetir os jogos, as brincadeiras, as canções, as histórias, os gestos... reinventando o tempo, refazendo percursos, fortalecendo laços.

Fundando espaços de convivência com as crianças, criamos – elas e eu - uma série de jogos de improvisação. Alguns deles emergiram em situações específicas, em um grupo, em um determinado dia, e não mais voltaram a se repetir. Situações singulares, especiais que, no entanto, não se estabilizaram. Outros jogos, por sua vez, adquiriram estabilidade pela repetição diferente que muitas vezes ocorreu. Migrando de um grupo para outro, em tempos e espaços distintos, tais jogos sinalizam as características dinâmicas que os constituem, favorecendo a vivência de questões sonoras e musicais diversas, que dependem do contexto, do ambiente, do momento, entre outros fatores.

Entendo que os modos de improvisação infantis dialogam com o conceito de improvisação livre que, para Costa, é um modo de improvisar que

procura não se subordinar a nenhum idioma específico (e nem a ele se opor, necessariamente)". [...] a livre improvisação se dá mais propriamente num ambiente de escuta reduzida que é, segundo Schaeffer, uma escuta que busca escapar tanto de uma intenção de compreender “significados” (semânticos, gestuais ou mesmo musicais no sentido de estar inserida em algum idioma) quanto de uma identificação de causas instrumentais (COSTA, 2003:38).

Vale ressaltar que o jogo da improvisação é, para a criança, uma possibilidade de vivenciar o brincar musical, com a gama de possibilidades que se abrem: escolher instrumentos para tocar, envolver-se em uma pequena história ou situação, vivenciar distintas sensações, dentre outras tantas possibilidades. As crianças menores, às quais me refiro no contexto deste trabalho fazem música enquanto se “transformam” em carros, motos, leões ou elefantes, estátuas e muitas e inusitadas variantes.

Conversando com algumas crianças cujas idades variavam entre seis e oito anos, ouvi distintas opiniões a respeito do conceito de improvisação. Dentre as mais velhas emergiram

comentários como “Improvisar é inventar uma música na hora, uma música que ainda não existia”, ou ainda, “Improvisar pode ser assim: entra um instrumento, depois o outro, depois o outro, até juntar todo mundo”, dentre as mais novas, objeto de análise neste contexto, eu pude ouvir: “improvisar é tocar a música” ou “improvisar é tocar uma música que a gente pode trocar de instrumento, trocar de sons”.

Se tais crianças já reconheciam o nome, a palavra improvisação, elas explicavam valendo-se de suas experiências, revelando seus processos de construção de significados. Neste sentido, considerar, como exemplo, que improvisar é tocar e trocar de instrumentos, como foi apontado, deveu-se ao fato de que em nossas práticas era muito comum que isso acontecesse: depois de escolherem um instrumento e de tocarem por algum tempo, as crianças trocavam com os colegas, com vias a favorecer que todos possam experimentar materiais sonoros diversos.

Mas às crianças menores, com idades entre três a cinco anos, não importa muito o nome (improvisar, tocar, cantar...): importa entrar no jogo. Não raro, depois de cantarem elas pedem: agora a gente pode cantar com os instrumentos?

Os jogos de improvisação com os quais vimos trabalhando, por meio dos quais as crianças conscientizam conceitos, em planos que não separam fazer e pensar, favorecem vivências que relacionam sons e silêncios, que convidam a brincar com a transformação da intensidade, a pesquisar timbres e sonoridades, a dialogar e, sempre, a escutar que é, sem dúvida, aspecto de ordem fundamental. No entanto, as crianças apenas brincam, divertindo-se com as possibilidades de fazer música.

Concluindo

Pesquisando e fundando territórios para o exercício expressivo da relação das crianças com sons e músicas, podemos redimensionar o seu acontecimento nos territórios da educação. Para além da ênfase nos modelos prontos, na preparação de repertórios e atividades planejadas, sem muito espaço para a emergência de acontecimentos, importa abrir espaço para que a experiência musical se torne efetivamente significativa e verdadeira.

As atividades de criação, com ênfase nos jogos de improvisação, podem ser importantes caminhos para a fundação de espaços efetivamente conectados com os modos infantis de escutar, de pensar e produzir sonoridades. O jogo da improvisação, como já foi dito, é o modo musical por excelência no curso da primeira infância e, assim sendo, considero

que o espaço para o jogo do experimento, da criação, da pesquisa, de uma efetiva escuta, deve ser priorizado nos espaços dedicados ao fazer musical na etapa da educação infantil.

Este trabalho apresentou observações e reflexões decorrentes da convivência musical com crianças, visando ampliar os modos de escutar, fazer e compartilhar música com as crianças. Visando, especialmente, ampliar as ideias de música e seu acontecimento nos territórios da educação.

Referências

COSTA, Rogério Luiz Moraes - O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação .Tese defendida no Programa de Comunicação e Semiótica – COS/PUC/SP, 2003.

DELEUZE, Gilles. Lógica do Sentido; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, vol.4; Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34 (Coleção TRANS).

FERRAZ, Silvio. Música e repetição: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

MEIRA, Marly. Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre:Mediação, 2003.

RENARD, Claire. Le geste musical. Paris: Éditions Hachette/Van del Velde, 1982.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los objetos musicales. Tradução espanhola de Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Musica, 1988.

ULPIANO, Cláudio. A Estética Deleuziana. Texto que reproduz uma aula na Oficina Três Rios, SP, 22/11/1993.