

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA *STRICTO SENSU* – MESTRADO

**DANIELE MUNHOZ GARCIA**

**SOM E VIDA APÓS A LATA:  
CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS COM MATERIAL  
ALTERNATIVO**

**São Paulo**

**2013**

**DANIELE MUNHOZ GARCIA**

**SOM E VIDA APÓS A LATA:  
CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS COM MATERIAL  
ALTERNATIVO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lia Tomás.

**São Paulo**

**2013**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

G216s	<p>Garcia, Daniele Munhoz, 1980- Som e vida após a lata: construção de instrumentos musicais com material alternativo / Daniele Munhoz Garcia. - São Paulo, 2013. 159 f. ; il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna Coorientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lia Vera Tomás Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013.</p> <p>1. Instrumentos musicais. 2. Instrumentos musicais - Construção. 3. Música – Instrução e estudo. 4. Educação musical. 5. Criatividade. I. Castagna, Paulo Augusto. II. Tomás, Lia Vera. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título</p>
-------	---

CDD 780.7

**Daniele Munhoz Garcia**

**SOM E VIDA APÓS A LATA**  
**CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS COM MATERIAL**  
**ALTERNATIVO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

São Paulo, 25 de setembro de 2013.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna – IA/UNESP – Orientador

---

Prof. Dr. Paulo Roxo Barja – UNIVAP

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sonia Regina Albano de Lima – IA/UNESP - PUC/SP

A Shakyamuni,

Ao meu companheiro de vida e de música, Glauber,

aos meus pais, Geraldo e Florinda e irmãos,

Para duas Marias F.,

Lydia Pancera e Maria Estrela (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador, professor Paulo Castagna e à coorientadora, professora Lia Tomás.

Aos professores das disciplinas cursadas durante o programa de pós-graduação, com suas enriquecedoras contribuições.

Às professoras Khatya Godoy e Margarete Arroyo, pelo olhar cuidadoso, pelas importantes observações, sugestões e pela atenção a mim dirigida na avaliação deste trabalho.

À Fundação Zerrenner, nas pessoas de colegas professores, especialmente Tânia, Jorge e Leosmar, funcionários e superiores mediatas Kátia e Sônia, que sempre me apoiaram e incentivaram à realização e ao aprofundamento desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, e à biblioteca, nas pessoas de sua coordenadora e dos funcionários Ângela, Fábio e Gedalva, sempre atenciosos e solícitos em meu auxílio.

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP.

Aos colegas, alunos regulares, especiais e ouvintes do curso de mestrado, especialmente Hugo Cogo e Claudia Freixedas, pela atenção, pelas observações cuidadosas e comportamento colaborativo.

Aos colegas participantes da Orientação Compartilhada: Athus, Camila, Alexandre, Fernando, Cecília, Clara, Juliana, Jacqueline, Tomás, Nataniel, Sérgio, Alex, Victor, Thaís, Jetro e João, pela atenção, disposição e dedicação com que compartilhamos conhecimento e nos auxiliamos em nossas pesquisas e reflexões.

Aos meus estudantes de todas as etapas do conhecimento: educação infantil, ensino fundamental, ensino médio (Hideki, Maria, Pedro, Bruno, Anna, Natália, Nathan, Carol, Helena, Lili e Edu) graduação e pós-graduação, por me propiciarem oportunidades de reflexão acerca de sua relação com a música e com a vida.

Ao esposo Glauber, por todo amor, paciência, cooperação e apoio. Aos amigos e familiares.

Por fim, àqueles que contribuíram de forma geral com esta pesquisa: participantes, músicos, oficinairos e oficinados com quem tive oportunidade de observar e aprender.

A todos aqueles que aprendem e ensinam.

GARCIA, Daniele Munhoz. *Som e vida após a lata: Construção de instrumentos musicais com material alternativo*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

### **Resumo**

Este trabalho buscou verificar a interferência da construção de instrumentos musicais com material alternativo como solução para a crença dos estudantes na impossibilidade de praticar música e na ideia de que o ato de tocar esteja condicionado à aquisição de um instrumento musical, modificando o que pensam sobre a ideia de tocar instrumentos e fortalecendo, dessa forma, a sua crença na própria capacidade. Os resultados foram obtidos por meio de pesquisa de campo com entrevistas, observação de oficinas de construção de instrumentos musicais com material alternativo e análise de documentos sobre o assunto, além da triangulação dessas fontes pelo método qualitativo. Concluiu-se que para se obter um resultado positivo é necessário ter uma pré-conscientização ou ao menos a não instalação de um pensamento limitador em relação à prática musical, em primeira instância uma experiência fácil e exitosa com instrumentos de simples execução, além da rede social que a incentive e o tempo como fator importante para mudança. Foram verificadas quatro oficinas que apresentaram resultados que confirmaram a hipótese, duas de forma mais expressiva, o que corrobora a construção de instrumentos musicais com material alternativo como uma ferramenta possível para o ensino de música voltado a necessidades dos estudantes, como elemento facilitador da prática musical e como oportunidade de desenvolvimento pessoal além da música.

**Palavras-chave:** Construção de instrumentos musicais com material alternativo, Oficinas de luteria, Organologia e Educação musical.

**Área de conhecimento da titulação:** Música – Código da tabela da CAPES: 8.03.03.00-5.

GARCIA, Daniele Munhoz. Sound and life after the can: Construction of musical instruments with alternative material. 2013. Dissertation (Master in Music) – Institute of Arts, São Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

### **Abstract**

This paper aimed to verify the interference of the construction of musical instruments with alternative material as a solution to students' belief in the inability to practice music, and in the idea that the act of playing is conditioned on acquisition of a musical instrument, changing what they think about playing instruments and empowering this way their belief of their own capacity. The results were obtained through field research with interviews, observation workshops of musical instruments with alternative material and analysis of documents about the subject, and the triangulation of these sources by the qualitative method. It was concluded that to obtain a positive result it is necessary to have a pre-consciousness or at least not to install a limiting thought in relation to musical practice, in first instance an easy and successful experience with tools simple to perform, as well as social network that encourages and time as an important factor for changing. It was verified that four workshops presented results confirming the hypothesis, two in a more significant, which supports the construction of musical instruments with alternative material as a possible tool for teaching music geared to the needs of students, as a facilitator of musical practice to them, and as an opportunity for personal development beyond the music.

**Keywords:** Construction of musical instruments with alternative materials, Workshops luthieri, Organology and music education.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2.</b>	<b>CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS COM MATERIAL ALTERNATIVO</b>	<b>15</b>
2.1	NA ROTA DA LATA - LEVANTAMENTO DE OBRAS E AUTORES	19
2.1.1	A “luteria criativa” em seu contexto histórico e social: uma intervenção	29
<b>3</b>	<b>DESCRIÇÃO GERAL DAS OFICINAS</b>	<b>34</b>
3.1	OFICINEIROS E OFICINANDOS	37
3.1.1	Júlio Vasconcelos e Oficina Musicata (Brasília)	37
3.1.2	Fernando Sardo e Oficina de Luteria Experimental (São Paulo)	40
3.1.3	Marco Arruda e Oficina Ciclo Natural (Rio de Janeiro)	46
3.1.4	Favio Chavez e Oficina de Reciclados da Comunidade de Cateura (Assunção, Paraguai)	48
<b>4</b>	<b>DESCRIÇÃO DO MÉTODO, COLETA E FONTES</b>	<b>54</b>
<b>5</b>	<b>ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS</b>	<b>56</b>
5.1	APRESENTAÇÃO DE DADOS DAS ENTREVISTAS	57
5.1.1	Significado do objeto de pesquisa para o participante	59
5.1.2	Obstáculos	60
5.1.3	Oportunidades	63
5.1.4	Mudança percebida após o fenômeno	67
5.1.5	Opinião sobre o seu próprio trabalho	70
5.1.6	Projetos futuros	72
5.1.7	Mudança de papéis sociais	74
5.2	DADOS DE ARQUIVOS AUDIOVISUAIS	76
5.2.1	Trechos do <i>trailer</i> do filme "Landfill Harmonic" (A Harmonia do Aterro)	76
5.2.2	Documento sobre a Oficina Ciclo Natural	78
5.2.3	Documentos sobre a Oficina de Luteria Experimental	80
5.3	COMPARAÇÃO ENTRE FONTES (ENTREVISTAS, DOCUMENTOS E OBSERVAÇÃO DE	

OFICINAS)	81
5.4 QUADRO INTERPRETATIVO	92
5.4.1 Categorias emergentes	93
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MÚSICA É O INSTRUMENTO	93
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
8 ANEXOS	102

## 1 INTRODUÇÃO

*“Que seja necessário criar na ação pedagógica, condições de liberdade para que o ser humano possa adquirir meios de expressão relativamente autônomos, isto é, não recuperáveis pelas tecnologias de poder. É preciso que se aponte para um processo educacional que recuse a submissão, o hábito, o condicionamento, a disciplina; que esteja calcado na solidariedade, na expressividade e na criatividade” (Raquel Stela de Sá Siebert).*

Durante os últimos onze anos lecionando música para crianças e adultos, pude observar o comportamento destes em relação à ideia de tocar instrumentos, o que pensam os mesmos sobre isso e quais fatores são operantes no processo do fazer musical. A partir daí, procurei investigar de que forma aprendem e como podem aprender melhor. Percebi que alguns estudantes apresentavam maior dificuldade em progredir no estudo ou simplesmente desistiam dessa atividade e que os motivos eram, na realidade, maiores do que os problemas comuns à iniciação musical ou à suposta falta de aptidão para tocar instrumentos.

Como educadora, busquei identificar os possíveis motivos que levavam os estudantes a desistirem ou apresentarem dificuldades no aprendizado de um instrumento. Partindo dos relatos dos alunos, perguntei a eles a causa de suas dificuldades ou desmotivação com o estudo. Ao início de cada novo módulo de aprendizagem, periodicamente, convidava os alunos a responder questionários ou deixar recados em uma caixa de sugestões, tornando facultativa sua identificação, além de criar possibilidades de diálogo sobre o assunto sempre que possível.

Além das dificuldades técnicas presentes em todo o processo de ensino, notei, pelo relato dos estudantes, que havia uma barreira ideológica baseada na crença sobre uma suposta incapacidade para tocar instrumentos musicais que justificava a desistência do aprendizado musical, como foi o caso de M. (14 anos, São Paulo): “Eu até quero tocar, mas sei que não tenho jeito”<sup>1</sup>.

Outros estudantes justificaram sua desistência por não terem condições financeiras para

---

<sup>1</sup> Dados coligidos durante aulas iniciais de instrumento em grupo por meio de questionários e relatos deixados em caixas de sugestões. Nesta pesquisa, a identidade dos estudantes foi preservada e cada um será apenas nomeado pela respectiva inicial. Não foram utilizadas como amostra para a análise dos dados, e sim para identificação do problema.

adquirir um instrumento para praticar, como F. (11 anos, São Paulo): “Professora, daqui a dois meses vai ser o meu aniversário e meu pai falou que se eu ficar bem na escola e rezar para ele conseguir um trabalho, Jesus vai me trazer um violino pra eu poder tocar, [...] e eu fico sonhando todo dia com isso”.<sup>2</sup>

Paralelamente às aulas regulares, eu realizava uma oficina de construção de instrumentos com material alternativo e nesta percebi que alunos que apresentavam crença em sua incapacidade para tocar instrumentos convencionais, ao participar dessa oficina, obtinham maior êxito no aprendizado do instrumento, enquanto os que não tinham condições para comprá-los encontravam uma alternativa para a prática musical instrumental, sem condicioná-la à aquisição de um instrumento. Estas observações me levaram a eleger um problema e elaborar uma hipótese para sua solução, o que se busca resolver neste estudo: a crença de alguns estudantes em sua incapacidade para tocar instrumentos musicais. Deseja-se, portanto, propor contribuições para o fortalecimento de sua confiança em sua capacidade de tocar, propiciando assim mudanças no autoconceito do estudante e favorecendo seu desenvolvimento musical.

Segundo Peres (1966 apud VIRGOLIN, FLEITH, PEREIRA, 1999), o autoconceito consiste “das crenças que o indivíduo tem a respeito de si mesmo, nas quais ele baseia suas expectativas e, à luz dessas, os seus atos e realizações.” Esse conceito também integra uma parte valorativa, que é a autoestima (Sedikides e Gregg, 2003), (Potreck-Rose, Jacob, 2006) ou autoaceitação (ROGERS, 1951 apud PERVIN e JOHN, 2001 )

A hipótese é: se uma pessoa acredita que não tem capacidade para tocar instrumentos musicais, mas tem a oportunidade de construí-los artesanalmente, transformando a funcionalidade de materiais do cotidiano, o sucesso obtido nessa tarefa contribuirá para o fortalecimento de sua confiança.

Nesta hipótese, a construção de instrumentos é uma atividade que pode auxiliar na mudança de significado do objeto (instrumento musical) para pessoas nas condições aqui descritas (impossibilitadas pela crença na própria incapacidade), operando, ao mesmo tempo, no conceito que essas pessoas fazem de si mesmas sobre a ideia de tocar instrumentos, pois, convertendo em instrumentos musicais os materiais mais próximos dos trabalhos ou afazeres cotidianos nas pessoas, isso possibilita a estas maior segurança e conquista da confiança para a prática musical.

---

<sup>2</sup> Dados coligidos durante aulas iniciais de instrumento em grupo por meio de questionários e relatos deixados em caixas de sugestões. Nesta pesquisa, a identidade dos estudantes foi preservada e cada um será apenas nomeado pela respectiva inicial. Não foram utilizadas como amostra para a análise dos dados, e sim para a identificação do problema.

Se confirmarmos a hipótese, isso validará a construção de instrumentos com material alternativo como um recurso a educadores musicais que se deparam com o problema.

Para testar essa hipótese, foi feito um estudo bibliográfico sobre construção de instrumentos musicais com material alternativo e, a fim de verificar se na abordagem dos autores há consonância com o problema levantado, foram analisados os objetivos de suas publicações. A partir dessa bibliografia, foi feito um levantamento de projetos e grupos que atualmente trabalham com esse assunto.

Realizei também uma visita à cidade de Caacupé, no Paraguai, onde ocorre o seminário nacional de orquestras, composto, em grande parte, por ex-oficinandos da comunidade de Cateura<sup>3</sup>, situada em Assunção, onde há um projeto denominado Orquestra de Reciclados de Cateura, que atende aos filhos de recicladores que ali residem para trabalhar. Esse projeto consiste em manter uma oficina de confecção de instrumentos musicais com material alternativo coletado no local e da prática musical com esses instrumentos. Por causa de suas características, este projeto foi o único de outro país a integrar o levantamento. Os demais projetos consultados são do Brasil.

Os construtores de instrumentos musicais feitos com material alternativo têm realizado as denominadas "oficinas", caracterizadas pelo ensino informal baseado na prática. Trata-se de um programa de atividades coletivas, lúdicas, de liderança descentralizada, onde um oficinairo exerce o papel de facilitador da ação que se propõe realizar (nesse caso, a construção de instrumentos musicais com material alternativo) e os oficinandos o papel de interagir nas atividades propostas. Os "oficineiros" são os construtores que realizam oficinas, e "oficinandos" são os estudantes.

No recorte de grupos e construtores de instrumentos, baseei-me em trabalhos não focados especificamente na criação e fazer musical, mas sim na inclusão e possibilidade de desenvolvimento e mudança das condições de vida dos participantes por meio da atividade musical, especificamente nas seguintes oficinas:

1. Oficina Musicata (Brasília, Brasil);
2. Oficina de Luteria e Música Experimental (São Paulo, Brasil);
3. Oficina Ciclo Natural (Rio de Janeiro, Brasil);
4. Oficina de Reciclados de Cateura (Assunção, Paraguai).

---

<sup>3</sup> Comunidade formada por paraguaios que procuravam trabalho como recicladores de lixo e que se instalaram com suas famílias ao redor do aterro de Cateura, em Assunção, passando a viver no local.

Após o recorte, foram entrevistados oficinairos e oficinandos desses grupos, além de observar algumas de suas oficinas no Brasil e no Paraguai, de forma presencial ou por meio de registros audiovisuais. Também foram utilizados como fonte de dados materiais publicados a esse respeito, como vídeos e entrevistas.

As oficinas em atividade observadas têm no mínimo dez anos de fundação e apresentam longevidade e consistência suficientes para serem analisadas como amostras relevantes. Os grupos são contratados para realizar oficinas e eventualmente são beneficiados por subsídios de leis de incentivo.

Sobre a conquista da confiança para tocar instrumentos levanto algumas questões:

- a. Construir instrumentos com material alternativo no processo de educação musical contribui para a construção do autoconceito positivo desses estudantes, fortalecendo a crença em sua própria habilidade?
- b. Como ocorrem as mudanças que indicam o fortalecimento dessa crença segundo o relato de oficinairos e oficinandos?

Diante destas questões, relacionar as atividades de construção de instrumentos com material alternativo a mudanças no autoconceito sobre a prática musical tornou-se um desafio enquanto metodologia deste trabalho. Para isso, procurei focar a maneira como essa experiência se realiza para cada oficinairo ou ex- oficinando, o que pensam sobre a ideia de tocar instrumentos e observar se em seus relatos relacionavam a construção de instrumentos a mudanças em sua própria percepção ou situação de vida.

A partir deste enfoque, elaborei um questionário para oficinairos e ex-oficinandos a fim de se obter dados qualitativos, para ser aplicado em forma de entrevista presencial, por videoconferência ou mensagem instantânea. Com relação à pesquisa de campo realizada no Paraguai, mesmo tendo enviado questionários pelo correio anteriormente à visita, não foi possível aos participantes respondê-los. No entanto, uma das organizadoras de um projeto de apoio à oficina de reciclados de Cateura informou-me que um grande número de ex-oficinandos estaria presente na cidade de Caacupé para um Seminário Nacional de Orquestras de uma entidade local durante a terceira semana de agosto de 2012, sendo possível entrevistá-los pessoalmente neste período.

Ao constatar a eficácia da entrevista e observação de atividades como melhor fonte de coleta de dados e a oportunidade de encontrar muitos oficinandos e ex-oficinandos da Reciclados de

Cateura trabalhando juntos, realizei entrevista presencial semiestruturada com estas pessoas no Paraguai durante tal seminário, que ocorreu na cidade de Caacupé, distante 50 quilômetros de Assunção. Para tal, foram utilizadas algumas perguntas do questionário anterior, reformuladas e adaptadas ao contexto da entrevista e segundo seus relatos.

Os objetivos específicos dessa pesquisa foram:

- a. Investigar o processo de realização das oficinas de construção de instrumentos musicais com material alternativo no contexto em que ocorrem e nas relações e papéis estabelecidos entre os envolvidos.
- b. Identificar de que maneira essa experiência se realiza para cada entrevistado e o que pensam sobre a ideia de tocar instrumentos.
- c. Analisar e interpretar os dados relatados por oficineiros e ex-oficinandos com relação a mudanças em seus padrões de vida ao construir instrumentos.

Como o enfoque desta pesquisa não é o da construção de instrumentos em si, mas sim as relações que se estabelecem por meio desse processo, observei e analisei dados e informações qualitativas emergentes dessas atividades, pela perspectiva dos oficinandos e oficineiros, por meio de entrevistas semiestruturadas e relatos, assim como registros e relatórios de observação. A partir dos relatos de construtores de instrumentos e participantes que já realizam essa atividade por um período de no mínimo cinco anos, ou ainda que construíram instrumentos na transição da infância à vida adulta, foram realizadas entrevistas que contemplavam a percepção dos entrevistados sobre suas atividades nessa área, sobre o que pensam sobre si mesmos sobre tocar instrumentos, sobre o que mudou em suas vidas após a experiência de construir instrumentos com material alternativo, sobre sua relação com a música e com colegas que também a praticavam.

Por meio dos relatos dos participantes de entrevistas, foi possível elaborar a interpretação dos dados qualitativos. A descrição sobre as atividades e os relatos dos participantes encontram-se no terceiro capítulo deste volume, e a interpretação no quarto e quinto capítulos.

Para complementar a fundamentação teórica, também relacionei a modalidade de oficinas com a proposta da nova corrente de educadores musicais da segunda metade do século XX, que buscava o estímulo à criatividade, o resgate da sensibilidade aos sons e a interação mútua entre sujeito e ambiente, privilegiando o ensino de música como experiência de vida. Dentre esses autores, destaco Murray Schafer. A fim de investigar as relações que se configuram entre oficineiro e oficinandos, abordo o conceito de redes de Paul Baran (1964), que relaciona

as teorias da complexidade, dos sistemas e das redes sociais (FRANCO, 2011). Segundo Duarte e Frei (2008), rede social é uma estrutura social composta por pessoas ou organizações, conectadas por um ou vários tipos de relações, que partilham valores e objetivos comuns. Por sua abertura e flexibilidade, possibilita relacionamentos horizontais e não hierárquicos entre os participantes.

A importância deste trabalho reside em observar a prática musical conduzida por necessidades humanas e suas relações sociais decorrentes. Este estudo também contribui para fornecer subsídios a professores e pesquisadores que possam relacionar a prática musical à busca de soluções para problemas coletivos, como a exclusão social, o alto consumo de bens materiais ligado a problemas ambientais e a ausência de oportunidades para o desenvolvimento humano.

## 2 CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS COM MATERIAL ALTERNATIVO

*"A ideia é dar uma solução artística para a questão do lixo. [...] o lixo pode virar música" (Marco Arruda, Oficineiro da "Ciclo Natural", Rio de Janeiro).*

O processo de construção e disseminação da luteria no mundo cresceu a serviço daqueles que tocam instrumentos. Com a contribuição da acústica, engenharia e da organologia, os construtores de instrumentos passaram a especializar-se cada vez mais em técnicas desenvolvidas em concordância com as necessidades dos instrumentistas de se obter sons mais refinados e maior controle dos seus mecanismos de produção sonora.

Com relação à construção de instrumentos musicais com material alternativo, o seu desenvolvimento deu-se não apenas em decorrência da necessidade de ruptura dos artistas, mas principalmente como possibilidade de explorar sons de objetos do cotidiano com intenção musical e de desenvolver instrumentos enquanto objetos estéticos: são as chamadas “esculturas sonoras”. Além da ruptura com padrões estéticos, tem-se como objetivo, segundo os construtores, o seu próprio aperfeiçoamento, a ampliação de possibilidades sonoras para a

música e todas as relações que essa experiência pode proporcionar. Para um construtor de instrumentos alternativos, o processo de criação e construção de um instrumento é tão importante quanto o compartilhamento desse conhecimento com outras pessoas. Para oficinairos e oficinados, construir ou tocar com alguém ou ainda compartilhar a construção com outros é tão importante quanto simplesmente criar ou construir instrumentos.

Paralelamente à contribuição desses artistas com suas pesquisas, a partir dos anos 1950, a educação musical também se encontrava em processo de reformulação. O surgimento da chamada "música de vanguarda" proporcionou aos educadores musicais a criação de novos métodos de educação e musicalização que pudessem valorizar o som como matéria prima e repensassem o próprio conceito de música e as prioridades de desenvolvimento para seus estudantes. A partir daquela época, manifestava-se grande atividade de artistas e educadores visando o estímulo à criatividade dos estudantes nas oficinas de construção de instrumentos alternativos.

Os educadores faziam uso de objetos sonoros ou modificados (instrumentos construídos) para auxiliar o desenvolvimento de escuta ativa<sup>4</sup> e do gesto musical<sup>5</sup>. Essa proposta se encontrava em consonância com a chamada "segunda geração" de educadores musicais, cujo surgimento deu-se nos anos 1950 e estendeu-se até o início dos anos 1960, na Europa e América do Norte. Nesse período, consolidava-se a educação musical embasada em suportes filosóficos e conceitos de desenvolvimento de autonomia e criatividade do estudante, direcionando sua atenção para o som como matéria prima fundamental e facilitando o aprendizado de conceitos básicos para propiciar, em pouco tempo, sua iniciação na prática musical. (FONTERRADA, 2005). Essas características reforçam a afinidade dessa abordagem com as oficinas.

Schafer (1997) destacou a importância de ouvir de forma sensível e de que forma as mudanças na forma de ouvir o ambiente refletiram na forma de percepção do homem como um todo, desde os sons mais sutis, até a necessidade de maiores estímulos sonoros devido à queda da sensibilidade auditiva pós era industrial. Em sua publicação *The Tuning of The World* (A Afinação do Mundo), Schafer aborda as transformações e impactos da Revolução

---

<sup>4</sup> Os educadores musicais George Self, John Paynter, Murray Schafer e Boris Porena, entre outros, referem-se à escuta ativa como uma escuta consciente de seu propósito musical, aberta e atenta aos fenômenos sonoros.

<sup>5</sup> O musicólogo Domingos Morais expressa como definição operacional de gesto musical como a “mobilização e domínio do corpo enquanto gerador de música. A sua aquisição consegue-se pela observação, imitação, experimentação e reinvenção, permitindo o desenvolvimento de capacidades vocais e corporais, o domínio de instrumentos, o movimento e a dança”. (MORAIS, 1997, p. 35-36)

Industrial e Elétrica no ambiente sonoro. O autor definiu *soundscape*<sup>6</sup> como todo e qualquer evento acústico que compõe um determinado ambiente, e quanto ao significado, “o termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.” (SCHAFER, 2001, p.366).

Ao pensarmos no excesso de ruído vinculado a danos auditivos, alguns irreversíveis, e como consequência de problemas na saúde das pessoas de forma global, é possível compreender porque a nova geração de educadores musicais buscava estimular a sensibilidade aos sons e ao ambiente sonoro, à paisagem sonora, como era referida por Schafer (1997).

Schafer desenvolveu um trabalho coletivo e pioneiro denominado *The World Soundscape Project (WSP)* no final da década de 1960, voltado a pesquisar o ambiente sonoro. Iniciado como um grupo de pesquisa educacional com ênfase na ecologia acústica, seu maior objetivo era chamar a atenção das pessoas para o aumento e proliferação de ruídos cotidianos, na preocupação de alertar para os efeitos prejudiciais dos sons tecnológicos sobre os homens. Schafer mudou-se para uma fazenda em Ontário (Canadá) em 1974 a fim de vivenciar o seu campo de estudo: do equilíbrio entre sons e a capacidade de audição, percepção e assimilação do homem e sua sensibilidade musical, mas sobretudo sonora. Em seu trabalho realizou um estudo interdisciplinar a respeito de ambientes acústicos e seus efeitos no homem, a fim de modificar e melhorar esses ambientes, sensibilizando as pessoas como atuantes e responsáveis por sua paisagem sonora.

A exemplo disso, pesquisas, como a World Health Organization (1997) demonstraram que principalmente o ruído ocupacional para jovens nos países em desenvolvimento apresentam-se como “fatores de risco para a perda auditiva”:

Em países desenvolvidos, o risco do ruído ocupacional começa a diminuir enquanto o risco relacionado ao ruído social está aumentando para jovens, principalmente ao longo dos últimos 10-15 anos. Em países em desenvolvimento o ruído ocupacional e urbano e o ruído ambiental são fatores de risco que estão aumentando para a perda auditiva. (WHO, 1997, apud AZEVEDO, 2004, p.18).

Ainda é possível perceber maior crítica ao abordar a exposição a níveis elevados de pressão sonora, inclusive em crianças:

Cresce a cada dia o número de crianças, adolescentes e adultos jovens com perda

---

<sup>6</sup> Conforme nota de Marisa Trench Fonterrada, tradutora de Murray Schafer no Brasil, “Soundscape é um neologismo criado pelo autor e tem sido consensualmente traduzido, nos países latinos, por “paisagem sonora”. (SCHAFER, 2001, p. 11).

auditiva em decorrência da exposição a níveis elevados de pressão sonora. Existem certos brinquedos que emitem níveis altíssimos de ruído. Na América do Norte, estudos recentes sobre ruído ambiental, mostram que crianças podem estar expostas a mais ruído na escola do que trabalhadores em uma empresa ruidosa com uma jornada de 8 horas (WHO, 1997, apud AZEVEDO, 2004, p.18).

Niosh (1998) demonstra que a exposição a ruído excessivo é a principal causa de perda auditiva permanente em todo o mundo, e que outras manifestações patológicas também estão associadas, como transtornos digestivos e efeitos do estresse, transtornos comportamentais, alterações do sono, falta de concentração ou memória, fadiga e até hipertensão arterial também estão associadas:

Em discotecas o nível do ruído chega a 110 dB, alcançando 120 dB quando a música é escutada através de fones de ouvido. Isto corresponde ou excede o ruído de um martelo pneumático. Convém ressaltar que o Brasil é um país com numerosas festas e comemorações populares, envolvendo atividades extremamente ruidosas, que podem ser nocivas ao sistema auditivo (Andrade et al., 2002, Miranda & Dias, 1998). Além disto, não podemos esquecer a possibilidade de uma perda imediata da audição e/ou surgimento de zumbido crônico. (Maassen & Babisch, 2002) Este problema, ao contrário do que pode parecer, não é atual. Na Revolução Industrial, com a introdução das máquinas pesadas, o número de pessoas expostas a níveis lesivos de ruído aumentou e, conseqüentemente, o número de casos de perdas auditivas. Na época, deu-se ao fato o nome de "doença do caldeireiro". (NIOSH,1998, apud AZEVEDO, 2004, p.19).

A perda auditiva pode ser facilmente medida, mas mensurar a perda da sensibilidade emocional aos sons, no sentido de percepção do mundo foi a meta de educadores como Schafer. Para esse autor, experiências musicais envolvendo criatividade proporcionavam oportunidade para expandir a sensibilidade em todas as situações possíveis.

Desde o surgimento da segunda geração de educadores musicais até os dias atuais, as oficinas não são uma atividade circunscrita a um ambiente exclusivamente informal, pois sempre houve propostas que indicavam a possibilidade de serem utilizadas também em ambiente escolar, em circunstâncias adaptadas aos modelos pedagógicos das escolas, como são realizadas atualmente.

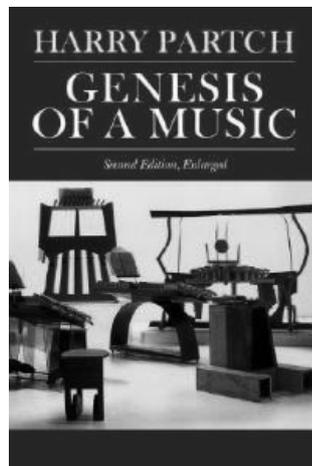
Conclui-se que as oficinas de construção de instrumentos musicais com material alternativo são representantes dos chamados "métodos ativos" de educação musical da segunda metade do século XX, pois "descartam a aproximação da criança com a música como procedimento técnico ou teórico, preferindo que entre em contato com ela como experiência de vida" (FONTERRADA, 2005 p. 163). Esse aspecto não deve impedir a possibilidade do aprendizado de conteúdos formais de ensino de música, mas sim como recursos para dar continuidade ao aprendizado antes vivenciado.

## 2.1 NA ROTA DA LATA – LEVANTAMENTO DE OBRAS E AUTORES

Neste capítulo apresento publicações existentes sobre a construção de instrumentos com material alternativo, a fim de levantar dados sobre esta atividade, traçar um panorama da abordagem e perfil dos autores e observar relações entre suas propostas.

Construir instrumentos musicais com material alternativo é uma atividade presente em várias culturas e geralmente concebida como uma atividade informal, lúdica e ocupacional. Utilizada na educação musical de crianças e jovens em diversos países, essa atividade costuma ser realizada conjuntamente com projetos interdisciplinares que abordam, além da música, áreas como ecologia, artes plásticas, matemática ou biologia.

Apesar do aspecto informal desse tipo de atividade, existe uma ampla rede de troca de conhecimentos sobre o assunto e grande quantidade de material bibliográfico disponível. Um exemplo é o livro intitulado *Genesis of a Music* (figura 1), escrito por Harry Partch em 1949. Nessa publicação o autor apresenta fundamentos artísticos e filosóficos que o levaram a buscar a criação e a construção de instrumentos musicais, além de abordar assuntos como temperamento, relações tonais, notação e informações sobre organologia:



**Fig.1.** Capa do livro *Genesis of a Music*, em sua segunda edição (1972). A primeira edição, segundo prefácio do autor, data de 1949 (PARTCH, 1972).

O autor destaca também a necessidade de reconhecimento da arte enquanto pesquisa, especificamente a pesquisa por ele iniciada em 1934, como segue:

Se um dos instrumentos substanciais das empresas de gravação fosse seguir o exemplo de eletroeletrônica, química, e os estudos e pesquisas de telefonia e fizesse um investimento na pesquisa musical olhando para a evolução de um sistema, ou

sistemas, e de instrumentos realmente capazes de utilizar materiais históricos e de expansão no futuro, a música como uma arte pode tornar-se imbuída do espírito de curiosidade e investigação que caracteriza as nossas ciências. (PARTCH, 1949, p.457)

Harry Partch teceu considerações sobre a criatividade, autonomia, inovação e exercício filosófico no campo da arte:

Um compositor que prefere o sistema composicional dos admiráveis Bach, Beethoven, etc., deve certamente mantê-lo, apesar da desvantagem de um modelo que se tornou apenas uma “moda interpretativa.” A imitação é ainda maior do que a econômica desvantagem do pioneiro, mas ele também deve ter liberdade de escolha. Cada expressão seria seguida até atingir o seu próprio nicho nas reações da mente humana, e nesse nicho iria encontrar a sua própria apreciação particular e posteridade possível. (PARTCH, 1949, p.457)

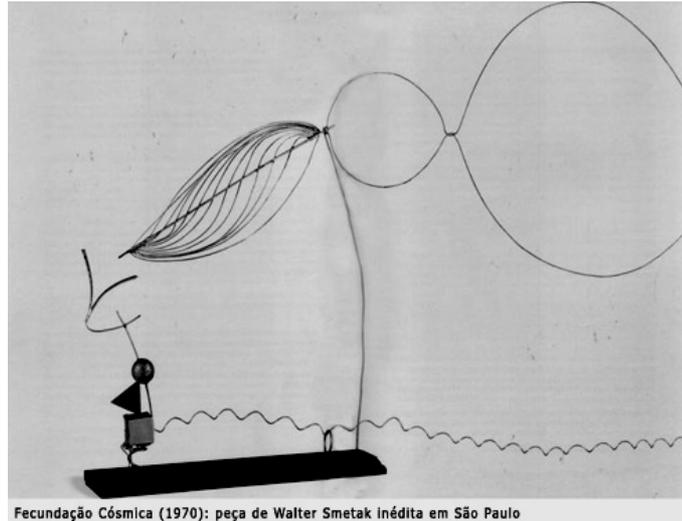
Partch (1949, p.457) afirmou que a maior parte das pessoas está pouco voltada à inovação estética e sonora, mas que existem indivíduos isolados em todos os lugares com uma grande vontade de buscar a inovação artística. Por essa afirmação, pode-se perceber a posição do autor a respeito da tênue linha que separa indivíduos com atitude artística e os artistas atuantes, porém afirma que qualquer pessoa com atitude criativa pode fazer arte. A estas pessoas, Partch atribui a função de trazer em si o sentido de liberdade para outras pessoas, em modificar algo no pensamento, na ação ou em seu modo de vida que seja transformador, ou seja, “exercer, mesmo uma pequena influência”. O autor define o artista mais por sua atitude do que por sua personalidade ou genialidade.

A partir da década de 1970, a iniciativa do compositor, artista plástico e construtor de instrumentos Walter Smetak abriu uma nova perspectiva, apresentando a possibilidade de realizar música a partir de instrumentos musicais com materiais diferentes dos que eram usualmente concebidos para tal finalidade. Segundo Fernando Sardo<sup>7</sup> (2012), muitos compositores se interessaram pelo trabalho de Smetak e partiram para o campo experimental da pesquisa sonora em suas composições, formando grupos e ministrando oficinas.

Nascido em 1913 na Suíça e naturalizado brasileiro em 1968, Smetak se voltou à composição experimental em 1960, tendo seus primeiros trabalhos exibidos na 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas em Salvador, em 1966 (figura 2). Desde 1957, já integrava a equipe de professores dos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a convite do colega e maestro Hans-Joachim-Koellreuter. Na Bahia e dentro da universidade, Smetak encontrou, além dos materiais disponíveis, ambiente propício para o desenvolvimento de teorias, pesquisas e experimentos (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2008).

---

<sup>7</sup> Oficineiro da Luteria Experimental e Grupo Experimental de Música (GEM)



**Fig.2.** Fecundação Cósmica (1970). Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2008, p.76).

Além disso, por manter contato com músicos e atores, o seu trabalho se tornou rapidamente conhecido e ganhou empatia entre esses artistas, estabelecendo importantes relações entre as áreas artísticas:

Smetak exerceu uma influência significativa em toda uma geração de músicos brasileiros, tanto do meio erudito como do popular, além de escultores, teatrólogos, e pesquisadores. O improviso, que ele considerava um elemento essencialmente brasileiro, era fundamental na sua criação musical e plástica. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2008, p.15).

Ao ser questionado sobre o seu próprio trabalho, Smetak (2008, p.79) afirmou: “Eu acredito que as artes são apenas intermediários para o trabalho de evolução do homem na Terra. A arte pela arte é muito limitada e enganosa porque cria o artista, geralmente um narcisista e egocêntrico”. Para Smetak, a construção de instrumentos musicais estava diretamente relacionada ao seu desenvolvimento e aperfeiçoamento pessoal, como afirma: "cada objeto sonoro era um veículo para alcançar um novo plano de consciência." Além de materiais encontrados na natureza, como cabaças, o compositor também reaproveitava material alternativo encontrado nas ruas. Para o compositor, era importante construir instrumentos baratos e acessíveis, para que a prática musical não fosse condicionada à aquisição de um instrumento e também para que fosse acessível às pessoas.

Do contato de artistas com o conceito de criação musical de Smetak e seus instrumentos, as ações relacionadas ao seu trabalho foram se multiplicando e atuaram como divulgadoras e multiplicadoras de ações semelhantes. Grupos musicais brasileiros como o Uakti e o Grupo Experimental de Música foram criados por músicos que tiveram contato com o trabalho de Smetak.

Ao mesmo tempo, elaborando o cruzamento de dados históricos, a prática da reciclagem (iniciada durante a Segunda Guerra Mundial), passou a se deslocar da indústria para um âmbito maior com o movimento ambientalista, adotado como conceito também na década de 1970, quando as preocupações ambientais passaram a ser tratadas de forma mais rigorosa, especialmente após o primeiro choque do petróleo<sup>8</sup>, quando a reciclagem ganhou importância estratégica (HEIDEN, 2007 apud CRUZ, 2003). A expressão vem do inglês *recycle* (*re* = repetir, e *cycle* = ciclo). É o termo geralmente utilizado para designar o reaproveitamento de materiais beneficiados como matéria-prima para um novo produto. O conceito de reciclagem serve apenas para os materiais que podem voltar ao seu estado original, sendo diferente do de reutilização. O reaproveitamento ou reutilização consiste em usar um produto mais de uma vez, independentemente de que o produto seja utilizado novamente na mesma função.

Nesse contexto, a construção de instrumentos musicais com material alternativo ganhou mais visibilidade ao ligar-se a outras áreas além da musical, incentivando o reaproveitamento de materiais em conformidade com a propagação de novos valores de respeito ao meio ambiente e pelo baixo custo operacional. Dessa forma, os artistas uniram a linguagem visual à música e à filosofia, criando esculturas sonoras<sup>9</sup> e instrumentos musicais alternativos.

Segundo a ABIPET (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA DO PET, 2010), a resina PET (Politereftalato de Etileno) é um poliéster, desenvolvido por químicos ingleses no final da Segunda Guerra Mundial, para a produção de fibras têxteis, que tiveram grande expansão na década de 1960. A partir dos anos 1970, esse material passou a ser utilizado como matéria-prima alternativa. Nesse período, sua estrutura química passou por modificações que permitiram a fabricação de garrafas. A partir do final da década de 90, a garrafa de PET, após o descarte, passou a ser transformada novamente em fibra, que quando misturada com algodão torna-se um tecido. Os objetos confeccionados com PET são os materiais alternativos bastante utilizados por oficinairos da construção de instrumentos. Ainda nesse período, as críticas a situações político-sociais próximas ao movimento ambientalista dos anos 1970 e insinuadas nas letras das músicas de protesto no Brasil pouco antes dessa época divulgavam à sociedade novas camadas da história, sobrepostas àquelas já conhecidas pelos livros didáticos e documentos oficiais. Como exemplo, apresento uma das canções do compositor Gilberto Gil, intitulada "A Luta Contra a Lata ou A Falência do Café"

---

<sup>8</sup> O primeiro choque do petróleo ocorreu em 1973, quando os países do Oriente Médio descobriram que o petróleo não é um bem renovável, resultando na diminuição da produção e elevação do preço do barril em quatro vezes o valor anterior em apenas três meses (FOLHA ONLINE, 2000).

<sup>9</sup> Escultura sonora é uma obra de arte que apresenta ao mesmo tempo características visuais e sonoras. (Nota da autora)

(GILBERTO GIL, 2009), escrita e lançada como disco compacto em 1968, e cujo nome também inspirou parte do título da presente pesquisa.

Sua letra descreve de forma velada o momento da crise do café vivida no Brasil de 1929 a 1964, iniciada com a queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929<sup>10</sup>. O texto também se refere à perda do poder político dos "barões do café" e os conflitos e desigualdades entre brancos e negros:

Alô, mulatas! Alô, alô, mulatas!

O barulho que vocês estão ouvindo é um barulho de latas!  
De latas! Eu disse: "Latas! Latas!"

O exército de latas mil do inimigo  
Tomou de assalto as prateleiras e os balcões  
Em nome das plebéias chaminés plantadas  
Em nossos quintais

Palavras proferidas por um velho dono  
De terras roxas de uma vasta região  
Em nome das grã-finas tradições plantadas  
Em seu coração [...]

Os sacos de aninhagem já não dão  
A queima das fazendas também não  
As latas tomam conta do balcão  
Vivemos dias de rebelião [...]

Enlate o seu café queimado  
Enlate o seu café solúvel  
Enlate o seu café soçaite  
Enlate os restos do barão.

A lata luta com mais forças  
Adeus, elite do café  
Enlate o seu café solúvel  
Enquanto dá pé

(GIL, Gilberto, 1968. Gege - Edições Musicais LTDA)

Além de utilizar-se da palavra "lata" como sinônimo de repressão, de exclusão e adversidade, Gilberto Gil e seus arranjadores utilizaram-se de latas e objetos não convencionais como instrumentos musicais na composição do arranjo e orquestração da canção. Realizaram também a exploração sonora de instrumentos tradicionais como o piano (colocando objetos em suas cordas, tocando-as diretamente) e utilizaram gritos, palavras e imitação de sons cotidianos como fundo na gravação do compacto. Tal busca de sonoridades alternativas talvez tenha em parte sido resultado de encontros com o compositor Tom Zé, que apresentou a Gil o

<sup>10</sup> Informação verbal . Contribuição do professor licenciado em Geografia (UNESP) Luciano da Cunha Takaki (2011)

trabalho de Smetak.

Na mesma época, a Lei de diretrizes e Bases da Educação (LEI Nº 5.692, de 11 de agosto de 1971) definiu a Educação Artística no Brasil como disciplina obrigatória e atribuiu aos professores o papel de promover, em seu currículo, o ensino geral das linguagens artísticas: artes cênicas, artes plásticas e música. Por conseguinte, os educadores passaram também a utilizar a construção de instrumentos musicais em projetos e oficinas como abordagem transdisciplinar e potencial de abarcar necessidades e soluções atuais em seu trabalho docente (Fernando Sardo, informação verbal). Segundo Rocha Filho (2008), a transdisciplinaridade é uma abordagem científica que visa a unidade do conhecimento, procurando estimular uma nova compreensão da realidade. Dessa forma, articula elementos que passam entre, além e através das disciplinas, a fim de compreender a complexidade.

Nesse contexto, estamos tratando de um campo que cresceu a partir do final dos anos 1970 e que ganhou campo na área da cultura e educação (formal e informal). Dessa forma, a construção de instrumentos musicais passou a ser difundida em escolas por educadores e por meio de grupos de músicos experimentais que pesquisavam diferentes sonoridades para compor, executar obras e elaborar arranjos, e segue em expansão durante as décadas seguintes.

Um outro exemplo é a obra *Cotidiafonos* (1988), de Judith Akoschky<sup>11</sup>. Essa educadora musical, que participou da elaboração da estrutura curricular argentina, pesquisou a experiência sonora na educação infantil e é referência na área de educação musical, principalmente nesse país. Seu trabalho, que atingiu alto grau de importância em diversos programas de diretrizes de educação na América Latina, partiu da observação de como as crianças percebem os sons e se expressam por meio da música como criação, não necessariamente originada de instrumentos musicais tradicionais, mas da possibilidade de utilizar-se de sons e objetos do cotidiano como criação e prática musical e vivenciando o ambiente sonoro, principalmente relacionado à sua experiência de vida. A autora evidencia a importância da pesquisa do fenômeno sonoro dentro da educação musical para o desenvolvimento das potencialidades dos estudantes:

A pesquisa pelo fenômeno sonoro com vários comportamentos e características completamente distintas, já estudado nas últimas décadas, merece grande atenção. Ao dedicar essas descobertas à formação musical das crianças, encontramos uma

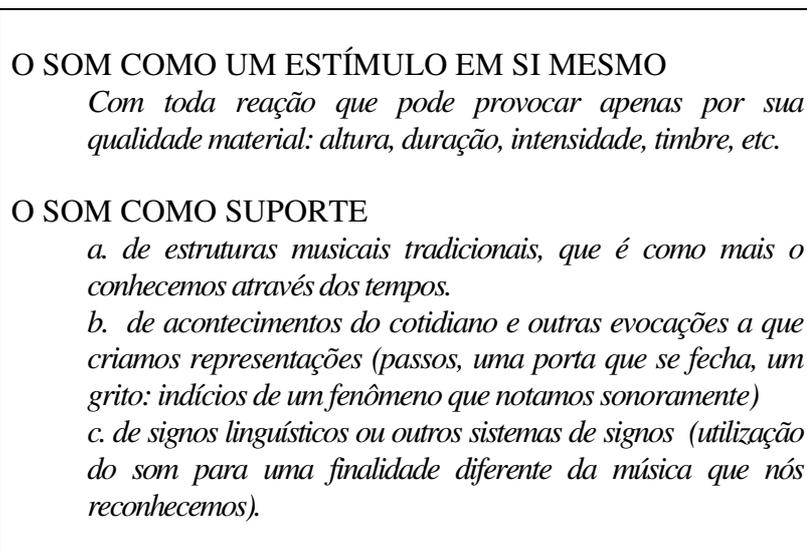
---

<sup>11</sup> Judith Akoschky é autora do *Diseño Curricular de Música para La Educación Inicial de La Secretaria de Educación*, Buenos Aires.

união entre a riqueza sonora e as necessidades, interesses e capacidades de nossos alunos. (AKOSCHKY, 1988, p.4)

O trabalho de Akoschky é baseado nas relações culturais, sociais e emocionais das pessoas com os sons, e aponta para o fato que, ao estimulá-las, também é evocada a reação natural aos sons do cotidiano, desde agradáveis e serenos a irritantes ou amedrontadores.

Segundo Akoschky (1988), por meio dos sons é possível evocar significados, sensações, percepções ou sentimentos, cujos significados são atribuídos segundo a bagagem de informações sonoras das pessoas em qualquer faixa etária, sendo variável culturalmente de acordo com sua história de vida. Segundo a autora, ao experimentar e brincar com os sons, as crianças são portadores de mensagens de fácil compreensão, precisamente no fazer musical, em que se configura ao mesmo tempo a posição de receptoras e transmissoras de mensagem. Baseada nos estudos de Francisco Kröpfl, compositor argentino fundador do primeiro laboratório de Música Eletrônica na América Latina em 1958, Akoschky apresenta em seu trabalho um quadro (figura 3) que esboça de forma sintética as diferentes áreas de experiência que temos com os sons no cotidiano:



**Fig.3.** Quadro: experiência sonora cotidiana. (AKOSCHKY, 1988, p.5, tradução nossa).

Nessa abordagem, cada uma das experiências sonoras determina campos de estudo específicos que contribuem para um melhor conhecimento do som. A sensibilidade aos sons e à escuta ativa são estimuladas a partir de experiências com a matéria prima sonora. Partindo da experiência de vida de cada estudante, pretende-se não atribuir significados concretos aos sons, mas utilizá-los para sonorizar histórias, narrativas ou canções e estimular a criatividade. Principalmente quanto às crianças, é muito importante que a relação com os sons e com a construção de instrumentos sonoros se dê de forma muito simples, e de acordo com suas

capacidades. A exploração de sons conhecidos e que façam parte de seu cotidiano aproxima da experiência de criação e percepção do meio sonoro em que estão inserida as crianças.

Akoschky acredita que denominações como “alternativos”, “não convencionais”, “didáticos” ou “de sucata” desvalorizam esses instrumentos, ao relacioná-lo à uma construção precária, som "deficiente" ou vida efêmera. A partir dessa afirmação, a autora denomina seus instrumentos e objetos sonoros como "cotidiáfonos" (em espanhol *cotidiafonos*), e define-os como instrumentos sonoros realizados com objetos e materiais de uso cotidiano, “de construção simples ou desnecessário feitiço específico, que produzem som mediante simples mecanismos de acionamento” (AKOSCHKY, 1988). Foram agrupados em “simples” (aqueles que podem ser usados sem nenhuma modificação, como embalagens, sacos plásticos, chapas de radiografia, pedaços de metal, etc.) e “compostos” (com diferentes formas de construção, eventualmente utilizando-se de ferramentas para seu feitiço). Apesar de utilizar-se de nomenclaturas diferentes, muitas publicações partem de semelhantes referências quanto à divisão de instrumentos e objetivos de trabalho, mas nem todas com abordagem de construção tão livre como Akoschky.

Em oposição, aponto o livro de Julio Feliz, *Instrumentos Sonoros Alternativos – Manual de construção e sugestões de utilização*, elaborado, segundo o autor, após uma vasta experiência prática com oficinas de construção de instrumentos sonoros em diversas cidades do Brasil. Nessa obra, Feliz discorre sobre a construção de instrumentos por ele criados, expondo noções de acústica e as medidas exatas, descritas meticulosamente, para que o leitor possa, segundo as orientações do manual, construir seu próprio instrumento. Feliz sugere a utilização das atividades propostas para integração da música com outras áreas de conhecimento e inclui conceitos musicais nos capítulos sobre os instrumentos que constrói.

O autor criou a seguinte divisão para a construção dos instrumentos: "materiais, ferramentas, modo de fazer, modo de tocar" e classifica seus instrumentos em: "sopro, cordas, percussão, outros e pré-prontos", sendo essa última classificação apresentada com detalhes:

Existem também aqueles objetos como garrafas, mangueiras, potes e outros, que já estão “prontos” para serem utilizados como instrumentos sonoros, basta que estejamos atentos ao nosso ambiente doméstico, à rua, ao supermercado, ao ferrolho, às feiras-livres e outros locais, que se pode encontrar inúmeros objetos sonoros. (FELIZ, 2002, p.11)

Corroborando a ideia da prática musical voltada a todos, Mclean (1984) afirma:

Fazer música é algo que todos nós devemos ser capazes de desfrutar, sem sermos músicos treinados. Ainda mais gratificante quando você pode executar suas

músicas favoritas com um instrumento concebido e construído por você mesmo. Neste livro, há algo para todos, se é o aspecto da construção que mais lhe interessa, ou simplesmente desfrutar de explorar o som. Comece com um chocalho simples, então quando você estiver mais familiarizado com o uso de ferramentas, surgirão projetos mais ambiciosos. Gaste todo o tempo que puder para cuidar da construção de seus instrumentos, porque os resultados finais te recompensarão. (MCLEAN, 1984, p.3)

O livro *Making Musical Instruments*, (Figura 4), foi traduzido para o espanhol e difundido entre educadores e leitores interessados. Nesta obra, McLean (1984) aborda de forma direta e simplificada a partir de conceitos musicais e históricos sobre instrumentos tradicionais, a construção de instrumentos com material alternativo, tendo sempre como base os instrumentos tradicionais, divididos em cordas, sopros e percussão.



Fig.4. Edição em espanhol de *Making Musical Instruments*. (MCLEAN, 1984, p.19)

McLean adaptou objetos do cotidiano, como coadores de café, colheres de pau e formas de bolo na construção de instrumentos, sugerindo atividades de escuta e experimentação sonora, individuais ou em grupo. A autora parte do princípio de que, uma vez compreendidos os princípios de formação do som em cada tipo de instrumento e seus mecanismos de acionamento, seja possível ao leitor elaborar e criar suas versões caseiras destes instrumentos, criar melodias e acompanhar canções tradicionais.

Em contrapartida, McLean dedicou um capítulo à exposição de conceitos musicais, como compasso, ritmo, tempo, notação musical, incluindo a notação de algumas melodias de domínio público sem um capítulo introdutório para que um leigo pudesse compreender os códigos musicais. A partir de melodias tradicionais, sugere exercícios de criação de ritmos e elementos a elas relacionados. Ao inserir conceitos teóricos em sua obra, a autora observa: "Se você não consegue ler música, não se preocupe. Veja os diagramas no início de cada música para descobrir onde estão as notas em seu instrumento" (MCLEAN, 1988, p.108). A

autora apresentou, no último capítulo, um "guia musical", contendo um glossário com a maioria dos termos musicais utilizados na obra e incluiu um breve texto explicativo sobre a orquestra tradicional, sua formação, divisão e funcionamento.

Da análise de publicações levantadas sobre construção de instrumentos, alguns pontos coincidentes foram evidenciados:

1. Nas publicações pesquisadas, o uso de imagens e explicações detalhadas sobre ferramentas e procedimentos proporciona aos leitores acessibilidade às ações propostas nos livros. Os volumes explicam detalhadamente o processo de construção de instrumentos, incentivando a autoinstrução e propondo o exercício da criatividade e autonomia, porém, apenas as publicações "Cotidiáfonos" e *Genesis of a Music* estimulam a exploração sonora e criação de instrumentos ao leitor.
2. Os autores mencionam a gratificação da experiência de construir instrumentos por meio da simplificação do objeto: o fazer musical.
3. Todos os autores relacionam, sempre que possível, a música a outras áreas de conhecimento.
4. Também introduzem conceitos de teoria musical e propõem nomenclaturas e divisão organológica<sup>12</sup> específica para seus instrumentos musicais.
5. Há obras voltadas não somente a uma faixa etária, o que se faz supor que a atividade promova o interesse de crianças e adultos.
6. Os conceitos teóricos abordados em alguns volumes não são apresentados de maneira a simplificá-los e torná-los acessíveis, e, embora não tenham o tenham como objetivo, alguns termos musicais são apresentados sem preparação prévia ao leitor, como é o caso da publicação *Making Musical Instruments*.

As publicações acima referidas têm como proposta geral a simplificação do fazer musical. Não são voltadas a faixas etárias específicas, priorizam a experiência musical, mas abordam conceitos teóricos de maneira pouco acessível ao público leigo. A introdução de uma partitura tradicional ou símbolos musicais em um volume sem justificativa pode colocar em contradição a proposta inicial da publicação, que é de acessibilidade à prática de música.

---

<sup>12</sup> A organologia trata do estudo e classificação dos instrumentos musicais.

As publicações trazem contribuições na divulgação da prática de construção de instrumentos, apresentando informações e reflexões sobre esta atividade. Porém, o conteúdo teórico não é apresentado de forma didática, dificultando a compreensão de conceitos teóricos para leigos.

### **2.1.1 A “luteria criativa” em seu contexto histórico e social: uma intervenção**

A partir deste ponto, contextualizo as situações-problema relatadas por participantes e oficinairos sobre a realidade comum em que atuam como construtores de instrumentos musicais. Por meio dos relatos de vida dos participantes, suas opiniões e impressões, é possível expor ao leitor toda a subjetividade que abarca a construção de instrumentos musicais com material alternativo e, assim, contextualizar os dados analisados.

As situações descritas no periódico AGENDA 21 (1997)<sup>13</sup>, que apresenta dados sobre consumo, exemplificam o contexto em que atuam as oficinas:

Um dos maiores desafios do século XXI é reduzir os milhões de toneladas de lixo que nossa civilização produz diariamente. Existe um consenso de que a geração excessiva de resíduos sólidos afeta a sustentabilidade urbana e que a sua redução depende de mudanças nos padrões de produção e consumo da sociedade. A extração dos recursos naturais para a produção dos bens de consumo encontra-se acima da capacidade de suporte do planeta e a produção crescente de resíduos sólidos causa impactos no ambiente e na saúde - o uso sustentável dos recursos naturais ainda é um sonho distante (AGENDA 21, 1997; CONSUMERS INTERNATIONAL, 1998 apud SANTOS (2011), p.10).

Nessas circunstâncias, trabalham Favio Chávez e sua equipe da Oficina de Instrumentos Reciclados em um aterro na comunidade de Cateura (Assunção, Paraguai) e a oficina Ciclo Natural - Educação, Arte e Ecologia, no Rio de Janeiro, coordenada por Marco Arruda e Ciro Kastrup. Os dois projetos, apesar de situados em países diferentes, trabalham com objetivos semelhantes: tornar a prática musical acessível a todos e interferir sobre a realidade local, incentivando a educação ambiental e sustentabilidade.

Por meio de entrevistas, constatei que duas situações foram mencionadas com frequência pelos participantes dos dois projetos ao relatarem o contexto geral em que são realizados: geralmente enfrentam problemas relacionados a problemas sociais, como a escassez de oportunidades de educação, trabalho e dificuldades em mudar de padrões de condição social.

Especificamente no Paraguai, apesar de organizações governamentais e não governamentais

---

<sup>13</sup> Associação mundial voltada à observação e pesquisa sobre os problemas atuais que tem o objetivo de preparar o mundo para desafios e auxiliar as nações a planejar o desenvolvimento de forma sustentável (ECO RESERVA, 1997).

eventualmente oferecerem oportunidades de prática musical para jovens paraguaios, essas ações são locais e não atingem a todos os cidadãos.

Para jovens e adultos com dificuldades de subsistência e de cidadania plena, tocar um instrumento musical não se constitui numa atividade comum e possível, principalmente os instrumentos musicais europeus que, por sua tradição, agregam o valor simbólico de um objeto que carrega em si séculos de história e técnica, reservados apenas àqueles que sejam “aptos” a tocá-los. Vários professores de música que participaram anteriormente da oficina de reciclados do aterro paraguaio apontam para essa barreira psicológica, relatada como medo, receio ou resistência com relação, por exemplo, ao violino:

[...] As oportunidades... de poder estudar música... para começar, certo?... de tirar o medo do paraguaio de aprender um instrumento, porque os paraguaios conhecem dois instrumentos: o violão e a harpa... antes diziam “violino” e todos ficavam com medo, ...e... com uma certa precaução, porque era um instrumento muito delicado começá-lo, e hoje você vê, em cada comunidade do interior que se vai do Paraguai que se vai, se diz “violino” e estão todos acostumados. E esse... e esse medo, perder o medo de tocar, não, quicá não toquem, mais adiante não sejam músicos, mas que tenham a oportunidade de tocar... e a oportunidade de conhecer-se, sempre se diz que o músico nunca está sozinho, tem sempre muitos amigos.(LOPEZ, 2012)

Essa ideologia tornou o instrumento musical um símbolo que só pode ser tocado e manipulado por alguém com atributos excepcionais ou dons especiais, alheios aos seus. Outro aspecto a ser observado é o de os instrumentos musicais não fazerem parte de seu cotidiano, principalmente os instrumentos de orquestra. Por essa razão, os jovens desenvolveram o comportamento de descrença na possibilidade de tocar instrumentos no decorrer do tempo. Para alguns jovens paraguaios, cujas famílias não permitiam que tocassem, por considerar tal atividade como própria de pessoas com melhor condição social, o acesso às oficinas tornou-se mais difícil, não fosse a orientação e eventual insistência de professores e oficinheiros. Essa informação foi obtida por meio de entrevista enquanto estive em pesquisa de campo no Paraguai durante o Seminário Geral de Orquestras promovido em julho de 2012, em Caacupé. Nessa ocasião, entrevistei Juan Gerardo Ayala, 20 anos, instrumentista e participante da Oficina de Reciclados de Cateura desde a infância. Ele, assim como outros jovens músicos, professores e estudantes de música, também participou da Oficina de Reciclados de Cateura quando criança, há dez anos, no início do projeto.

O participante retratou a situação de violência e de poucas oportunidades de seu país, que faz com que muitos jovens passem a utilizar e comercializar drogas, cometer crimes e colocar em risco a própria vida e a da comunidade. Ele mencionou que um amigo que havia estado com ele na oficina desistiu do grupo logo no início, e que dois anos depois o encontrou na rua como usuário

de drogas, já dependente e vinculado ao tráfico. Ao tentar ajudar o amigo a interromper a relação com o crime e o uso de drogas, não conseguiu convencê-lo, e afirmou: "Ele poderia estar aqui tocando comigo, sabe?... Estava lá deitado, como um indigente... Poderia ser eu, mas eu escolhi assim, correto? Ele desistiu. Isso é muito triste de ver, sabe? Muito triste..."

Segundo Dulce Lopez (19 anos, Sonidos de La Tierra, Caacupé, Paraguai), as pessoas que participam de projetos desse tipo passam a não mais questionar a falta de instrumento musical, aptidão ou condição social para tocar. Tornam-se mais comunicativas e criativas e essa mudança afeta a forma como estruturam suas vidas. Enquanto discorria sobre a oficina de construção de instrumentos que planeja atualmente para crianças de 5 a 8 anos em escolas da rede pública paraguaia, a musicista comentou que também foi participante da Oficina de Reciclados de Cateura, quando criança e hoje trabalha como professora em projetos de educação musical e oficinas no Paraguai. Sobre essa experiência, afirmou:

[...] Para mim, isso é criatividade [...] Levamos, por exemplo, latas, e levamos muitas coisas, eles experimentam instrumentos de percussão, e as crianças, já desde pequenas, podem ir aprendendo ritmo, fazer ritmo, a diferenciar ritmo e demais coisas, né? Para mim, criatividade é isso: poder utilizar-se do que se tem, sem queixar-se do que não ter algumas coisas, e poder fazer o mesmo que fazem outras comunidades ou outras pessoas. Para mim, isso é criatividade, poder se auto-questionar e procurar uma forma, sem ver somente os lados negativos, né? Porque... Acho que isso é um erro, mas não somente dos paraguaios, mas do mundo, de ver sempre o que não se tem, antes de ver o que sim, se tem (LOPEZ, 2012)

Já é de conhecimento de professores, músicos e oficinairos desses projetos que, ao interferirem no contexto e situações aqui apresentadas, passam também a interferir em outros aspectos de vida desses estudantes participantes. Comentou Luiz Szarán<sup>14</sup> (59 anos, Caacupé, Paraguai) sobre o projeto de construção de instrumentos musicais com material alternativo de Favio Chávez (Reciclados de Cateura), que encaminha a cada ano muitas crianças e jovens ao grupo de Luiz Szarán:

"[...], e foi algo que logo alçou popularidade, porque além de gerar muita curiosidade das pessoas, tornou-se algo especial e próximo das pessoas, de verem o que conseguiam fazer os recursos que tinham." [...] O maior benefício do projeto de reciclados é poder criar com o que se tem, e a partir disso a capacidade de recriar a si mesmo, além do desenvolvimento pessoal e de poder conhecer-se e aos outros. [...] e foi algo que logo alçou popularidade, porque além de gerar muita curiosidade das pessoas, tornou-se algo especial e próximo das pessoas, de verem o que conseguiam fazer os recursos que tinham." (SZARÁN, 2012)

Por outro lado, em grupos com padrão de vida compatível para adquirir instrumentos

<sup>14</sup> Luiz Szarán é um músico paraguaio, compositor, pesquisador musical e diretor da orquestra. Foi diretor de orquestras sinfônicas e de câmara na América e na Europa, e atualmente é diretor da Orquestra Sinfônica da Cidade de Assunção, Paraguai. (N.A.)

musicais, percebi que alguns jovens e adultos também acreditam-se inábeis para tocá-los apesar de quererem fazê-lo. Por meio de seus relatos, percebi que eles consideram que apenas pessoas dotadas de aptidão inata ou habilidades acima da média possam realizar música.

A partir dessa constatação, pode-se descrever o contexto em que atuam os oficinairos como um ambiente em que ocorrem as seguintes situações:

- a. Há jovens e adultos que não se sentem aptos a praticar música por não poderem adquirir um instrumento musical, devido à condição social em que se encontram, e condicionam o fato de possuírem um instrumento ao seu aprendizado.
- b. Há jovens e adultos que não se sentem aptos a praticar música por acreditarem ser inábeis para tal. Mesmo tendo condições ou acesso a instrumentos musicais, acreditam que a música não pode ser uma prática comum e possível.
- c. Seja por fator externo (condição financeira) ou interno (acreditar ser inábil para tocar instrumentos) estes jovens e adultos abraçaram ideologias que os privam da prática musical que os interessa, acreditando que não podem praticá-la.

Os problemas relatados pelos participantes no Brasil no qual intervém com suas oficinas são o consumismo, a exclusão social e cultural e a falta de oferecimento de oportunidades aos que querem realizar alguma mudança com relação a esses problemas. O tema educação ambiental é frequentemente abordado pelos oficinairos como justificativa para a realização de oficinas, pela reutilização de materiais de descarte para a realização de música, assim como declarou Marco Arruda (Oficina Ciclo Natural, 2012, Rio de Janeiro): “Queremos dar uma solução musical ao problema do lixo”. Apesar da afirmação de oficinairos sobre a construção de instrumentos musicais com material alternativo voltado à conscientização ambiental, a atuação nesse sentido não confere a todos os grupos pesquisados representante diminuição da produção de lixo ou aumento de iniciativas de reciclagem à localidade em que trabalham. Dos reais problemas apontados por Layrargues (2002) destacam-se o consumismo como responsável por uma série de problemas ambientais, a cultura de consumo e de obsolescência planejada de bens antes do seu real tempo de durabilidade. O autor afirma que utilizar somente a reciclagem ou reutilização de materiais descartados significa tratar os problemas ambientais de forma reducionista. Na verdade, a suposta "conscientização ambiental" no discurso de oficinas de construção de instrumentos musicais com material alternativo pouco promovem mudanças com relação aos problemas ambientais, ou abordam o seu real

significado, referente à educação ambiental como trata o artigo 5º da Lei nº 9.795 do Brasil, de 1999:

"São objetivos fundamentais da educação ambiental: I - o desenvolvimento de uma compreensão integrada do meio ambiente em suas múltiplas e complexas relações, envolvendo aspectos ecológicos, psicológicos, legais, políticos, sociais, econômicos, científicos, culturais e éticos."

Para uma compreensão integrada do meio ambiente, segundo Layrarges (2002), os problemas ambientais devem ser abordados em todos os seus aspectos, o que ainda não se tornou o objetivo de muitos programas socioambientais promovidos por alguns movimentos sociais. A política da redução, reutilização e reciclagem como discurso se tornou uma nomenclatura de grande eficácia pedagógica, mas que se encontra aquém da real dimensão do problema do consumismo e de alta produção de resíduos, como os aspectos políticos, econômicos e sociais.

Dessa forma, a proposta de conscientização ambiental promovida por essas oficinas reduzindo-a ao reaproveitamento ou reciclagem não trata os problemas ambientais em sua profundidade. Trata-se de uma abordagem superficial, cujas intervenções não promovem mudanças comportamentais efetivas quanto a este tema (Layrarges, 2002).

Quanto ao contexto descrito por participantes no Paraguai, os maiores problemas enfrentados correspondem à escassez de oportunidades de mudança de vida e de trabalho. Os participantes entrevistados utilizam mais a palavra "lixo" do que material descartável, reutilizável, e constantemente reforçam que a música e os instrumentos saíram dele. Quanto aos obstáculos, foram citadas a exclusão social e cultural, a baixa renda em alguns grupos, a timidez e sensação de não pertencimento ao grupo.

No Rio de Janeiro, Marco Arruda indicou como situações problematizadoras a falta de acesso a instrumentos e o preconceito sobre a ideia de som musical e não musical, como o conceito de música moldado pela indústria cultural.

O sistema de ensino tradicional foi citado por algunsicineiros e participantes como estruturas que não privilegiam autonomia criativa e o compartilhamento entre áreas de conhecimento. Os construtores relataram que a própria forma de organização do conhecimento como um sistema não possibilita a proposição de projetos educacionais que privilegiem a cultura e sua diversidade, como afirmou Fernando Sardo (2012):

[...] Então o que eu sentia falta na escola, no universo tradicional da educação era mais isso, era como estimular a pessoa a ser mais criativa, criadora, unir seus próprios recursos, ser autêntica, autônoma, estimular que você pode primeiro admirar sua própria identidade cultural a qual você pertence e depois a admirar a outra, que faça a partir disso a chance da pessoa se conhecer. (SARDO, 2012)

A oficina de instrumentos alternativos emerge em diferentes contextos e por necessidades diferentes de seus realizadores. Segundo a descrição de oficinairos e oficinandos, o trabalho em oficinas estimula o contato e interação social, o que será descrito no capítulo seguinte. Para melhor compreensão do fenômeno, é importante situar o leitor sobre como se forma o autoconceito dos jovens e com que realidades interagem, assim como a análise interpretativa do discurso de seus oficinairos em comparação com a proposta de suas oficinas. Muitas vezes o contexto crítico apresentado pelos relatos e propostas de trabalho de oficinairos serve apenas como elemento atrativo para a contratação de oficinas por empresas que necessitam promover a imagem de preservação do meio ambiente a seus funcionários e consumidores. É importante ressaltar que as oficinas são atividades remuneradas e fonte de renda de seus realizadores, e vendidas a empresas, escolas, instituições ou diretamente aos oficinandos interessados. Muitas dessas oficinas apresentam-se com objetivos que contêm discurso ecológico que não corresponde, *a priori*, na promoção de mudanças comportamentais consistentes em suas ações, assim como a exploração da miséria como atrativo para doações e investimento em seus projetos. Cabe a verificação se, apesar do contexto apresentado pelos integrantes das oficinas pesquisadas e do discurso sobre o trabalho que promovem, ocorre o fortalecimento da confiança e crença na habilidade de tocar instrumentos, e se estimulam a transição de papéis sociais nos envolvidos, colaborando ao seu desenvolvimento e iniciativa pessoal para praticar música.

### 3 DESCRIÇÃO GERAL DAS OFICINAS

*“O mundo nos manda lixo. Nós mandamos de volta música.” [...] “Nos últimos anos, descobri que a música tocada por um instrumento musical de reciclagem cria mais impacto do que a melhor teoria ambiental.”  
(Favio Chávez, Oficina de Reciclados de Cateura, Paraguai)*

Neste capítulo, descrevo o trabalho de construtores de instrumentos musicais com material alternativo e as pessoas que interagem em suas oficinas, modos específicos de compartilhamento de conhecimento, combinando experiências individuais e coletivas.

As oficinas, como descrito anteriormente, são modalidades de ensino baseadas em um programa de atividades coletivas, lúdicas, de liderança descentralizada, onde um oficinairo exerce o papel de facilitador da ação que se propõe realizar e os oficinandos o papel de interagir nas atividades propostas, privilegiando ação e interatividade, como descrito:

Toda oficina necessita promover a investigação, a ação, a reflexão; combinar o trabalho individual e a tarefa socializada; garantir a unidade entre a teoria e a prática. O pensar, o sentir e o agir são elementos permanentes numa Oficina de Ensino. Oficina é uma modalidade de ação. (VIEIRA; VOLQUIND, 2002, p.11)

Durante várias oficinas de construção de instrumentos musicais alternativos observei participantes experimentando sons de diferentes materiais, superfícies, arrastando objetos, modificando a intensidade do gesto, observando e refazendo os sons, modificando os materiais, e isso parecia ser de uma atividade de grande satisfação entre eles. Quando conseguiam obter sons que os contentavam, compartilhavam com outros participantes os materiais, o gesto, o novo som descoberto. Descrita como forma de aprendizagem vivenciada, trata-se de uma situação comum em oficinas de instrumentos alternativos.

Muitas vezes os construtores e participantes partem de um problema real: a ausência de condições para a aquisição de um instrumento musical para se tocar. Por essa razão, muitos construtores realizam oficinas de construção de instrumentos principalmente com comunidades de baixa renda. Como descrito no capítulo anterior, grupos de pessoas que não possuem recursos não consideram a música como prioridade ou oportunidade de estudo ou trabalho. Dessa forma, alguns construtores precisam primeiramente conquistar a confiança das famílias dos participantes para realizar as oficinas com esses grupos.

A atividade de construir instrumentos musicais com material alternativo forma grupos com interesses em comum, propagando a prática de explorar materiais sonoros e alimentando a troca de informações entre pessoas, assim como a difusão dos conhecimentos obtidos entre eles para além dos grupos. Os próprios recicladores passaram a fornecer matéria prima para a confecção de instrumentos, selecionando-os em seu trabalho.

As oficinas são realizadas com grupos numerosos ou pequenos, com faixas etárias, situações econômicas e escolaridades diversas. Alguns oficinairos realizam a atividade de construção de instrumentos à distância, sendo essa uma categoria de oficina criada a partir da difusão da internet, em 1998. Há oficinairos que, por meio de tecnologia, passaram a ensinar a construção de instrumentos musicais utilizando-se da publicação de vídeos em sites de acesso livre ou da transmissão direta por computador.

As atividades de construção de instrumentos musicais com material alternativo promovidas, organizadas e realizadas pelos construtores Fernando Sardo, do Grupo Experimental de Música (GEM) e Marco Arruda, da oficina Ciclo Natural são voltadas ao ensino e conhecimento prático, ao compartilhamento de informações de forma coletiva e não hierárquica.

A partir da realização do primeiro encontro, uma nova camada de relações se interpõe à atividade, que se constitui por meio de afinidade entre oficinairos e participantes.

Ao observar oficinas desses construtores, pude perceber que incentivam a colaboração entre os participantes, deixando, após apresentar a proposta e fazer uma breve introdução sobre o trabalho, os materiais e ferramentas disponíveis a todos. Em pouco tempo, os participantes começam a conversar sobre tesouras, barbantes, tubos e embalagens e a trocar materiais e cooperar entre si. A partir desse momento, atuam como facilitadores e permanecem interagindo nos pequenos grupos que se formam ao redor dos materiais, quando chamados.

De forma geral, as oficinas são processos dinâmicos e se reelaboram constantemente de forma a se adaptar às circunstâncias materiais e a imprevistos. São baseadas nas experiências anteriores dos oficinairos, nos materiais disponíveis e na forma como se desenvolvem as atividades ligadas ao improviso e criação musical. Assim como afirma Candau (1999): “Entendemos a oficina pedagógica como uma metodologia de trabalho em grupo, caracterizada pela construção coletiva de um saber, de análise da realidade, de confrontação e intercâmbio de experiências.”

Alguns oficinairos possuem seu próprio local para realização de oficinas, outros se dirigem a espaços culturais e comunitários e a comunidades carentes, geralmente os seus maiores grupos, mas também podem atender a funcionários de empresas como atividade de treinamento e workshops de recursos humanos. Outra modalidade de divulgação dessas atividades é o ensino pela internet ou vídeo, ao qual há grande resposta de crianças e adolescentes que tomam contato com essa possibilidade via rede e aderem às propostas dos oficinairos, construindo seus próprios instrumentos e posteriormente entrando em contato com os mesmos para mostrar o resultado de seu trabalho.

A diversidade dentro dos grupos participantes de oficinas *in loco* é levada em consideração, principalmente com relação à faixa etária, entretanto não é empecilho para a realização das atividades:

Olha, como os pais estão presentes, vamos fazer assim: se vocês precisarem cortar

alguma coisa, podem pedir para qualquer adulto nessa sala, que se eles ‘tiverem’ com a tesoura, ou a serra, eles podem cortar pra vocês. Aqui eu tenho umas tesourinhas sem ponta, que vocês podem utilizar para cortar e pra lixar os tubos também, olha só, é muito simples: [lixo o cano]... Viu? É bem fácil, mesmo... Agora a serra é diferente... O [...] vai ficar aqui na serra, ou eu, e se vocês precisarem de ajuda é só falar... A minha filha [...] também está aqui para me ajudar hoje, podem perguntar pra ela, porque ela sabe. (FERNANDO SARDO, 2012)

Fernando Sardo (2012) relatou que quanto mais tempo dura uma oficina de construção de instrumentos com material alternativo, às vezes alguns meses ou anos, os participantes criam grande laço de amizade e passam a trabalhar em projetos juntos.

As oficinas de construção de instrumentos musicais com material alternativo são constituídas por redes sociais, primeiramente descentralizadas e depois distribuídas. Constituída por padrões complexos de interação, as redes sociais são estruturas formadas por pessoas ou organizações e unidas por um ou vários tipos de relações que compartilhem valores, interesses e objetivos comuns. Uma das principais características para definir uma rede é a abertura, o que possibilita relacionamentos horizontais e não hierárquicos entre seus participantes, como afirmam Duarte e Frei (2008): "Redes não são, portanto, apenas uma outra forma de estrutura, mas quase uma não estrutura, no sentido de que parte de sua força está na habilidade de se fazer e desfazer rapidamente."(KLAUS; FREI, 2008, p.156)

### 3.1 OFICINEIROS E OFICINANDOS

#### 3.1.1 Júlio Vasconcelos e Oficina Musicata (Brasília)

Júlio Vasconcelos realiza a oficina Musicata em Brasília, Distrito Federal, onde reside e trabalha como oficinairo, professor de violão, musicalização infantil e produtor fonográfico.

Começou a pesquisar timbres de objetos em 1980, realizando experiências e testes, gravando os sons e compondo obras musicais. Ao prosseguir com as pesquisas sonoras, encontrou gravações do grupo brasileiro UAKTI, e passou a pesquisar com mais seriedade, utilizando garrafas PET e mangueiras de plástico como instrumentos alternativos de sopro em 1989.

Tais pesquisas resultaram na primeira oficina, dez anos depois em Ipatinga – MG, orientada para a construção de flautas de Pã e “chinelofones”<sup>15</sup> com tubos de PVC<sup>16</sup>. Júlio deu

<sup>15</sup> Idiofone (instrumento de percussão) construído por muitos oficinairos com variações de tamanho e recursos sonoros. Trata-se de tubos de PVC cortados e colocados paralelamente, percutidos em suas extremidades por solas de chinelos de borracha. Por esse motivo a denominação de chinelofones. (nota do autor).

prosseguimento a suas pesquisas, realizando oficinas dentro e fora de sua cidade até que, em 2003, passou a pesquisar sobre como produzir sons de aquários de vidro com água, inspirado no trabalho dos monges tibetanos que se utilizam de tigelas de quartzo e metais. A partir desse período, passou a realizar oficinas com esses instrumentos no Espírito Santo.

A partir de 2004, passou a combinar os instrumentos de PVC com os aquários, chameleões de canudos e cordofones elaborados com caixotes. Atualmente desenvolve um projeto de criação de buzinas de PVC e gaitas de balão com torneiras como válvulas reguladoras de pressão. Após explorar a sonoridade da mangueira corrugada (conduíte) como aerofone, com partes afinadas de acordo com a escala natural temperada, além de idiofones com as mesmas características, passou a incorporar esses experimentos em suas oficinas.

Ao aperfeiçoar a afinação de seus instrumentos alternativos, Júlio Vasconcelos proporciona, segundo seu relato, a sensibilização para conceitos musicais como escalas, acordes e melodias tonais ou modais que podem ser tocadas coletivamente, como afirmou durante a entrevista:

[...] ao invés de fazer um acorde C no violão, eu giro a mangueira que produz a nota dó e os harmônicos compostos (mi, sol, si). Qualquer pessoa consegue entender o processo de acompanhamento de canções conhecidas. Quando vou para a V dominante, giro a mangueira afinada em G. Assim, musicalizo professores e alunos de forma bem lúdica. Sem entrar nas questões teóricas. Só depois de um tempo de prática, quem se interessa em aprofundar os conhecimentos, já terá uma base, entende? (JÚLIO VASCONCELOS, 2012)

O oficinairo utiliza temas para a construção de instrumentos e criação musical como a preservação do meio ambiente, a natureza e a filosofia: “Minha compreensão hoje é de que a função do artista-educador é ajudar a resgatar valores perdidos...” (JÚLIO VASCONCELOS, 2012). Os participantes das oficinas "Musicata" são na maioria professores e estudantes de música. Também participam empresários, funcionários de empresas, bancários e lojistas. Júlio afirma que um dos efeitos de seu trabalho é "a arteterapia, com o objetivo de relaxamento e equilíbrio", como explica:

Sem arte, não há o equilíbrio e sem esta coluna, a base se rompe, por isso vivemos num caos (...) O ser humano que se ocupa de uma atividade artística, seja música, dança, artes plásticas ou teatro, qualquer atividade, caminha inevitavelmente para ser um cidadão mais humano. (JÚLIO VASCONCELOS, 2012)

O oficinairo compartilha informações com profissionais de áreas correlatas, como educadores, artistas plásticos, atores e musicoterapeutas.

---

<sup>16</sup> Policloreto de Vinila (PVC) é um plástico também conhecido como vinil.

Para Júlio Vasconcelos, "desenvolver uma escuta sensível aos sons auxilia na criação e construção de instrumentos", e afirmou que os oficinasandos precisam passar por exercícios de sensibilidade musical para construir instrumentos, embora tenha afirmado anteriormente que suas atividades são auxiliares no desenvolvimento da sensibilidade musical. Define sua atividade como um hábito coletivo que se nutre do compartilhamento de conhecimento: "Acredito que doar, compartilhar, nos traz muito benefício em termos de desenvolvimento humano. [...] sabe quando você vê o brilho no olhar de uma criança feliz porque aprendeu algo que você ensinou e nunca mais te esquece?" (JÚLIO VASCONCELOS, 2012)

O oficinairo afirmou que suas atividades têm como foco a "filosofia da improvisação" e a criação musical em grupo: "[...] procuro simplificar a linguagem ao máximo, já que o que a criança entende o adulto também. Aí eu ponho a mão na massa. Ninguém fica para trás. [...] Improviso o tempo todo. Sempre acontece isso. O planejamento é o tema. Daí segue conforme o grupo conduz" (JÚLIO VASCONCELOS, 2012). Apesar de afirmar que as atividades de criação e improvisação livre são predominantes em suas oficinas, o oficinairo tende a privilegiar a música tonal e as atividades de construção de instrumentos conduzidas e planejadas em seu trabalho, com instrumentos pré-determinados. Ele considera a construção de instrumentos com material alternativo como estágio intermediário e distinto à luteria tradicional, como afirma:

(...) uma hora o seu ouvido pede alturas definidas (...)se o interessado não tiver musicalidade, ouvido musical fica difícil, daí oriento a aquisição de um afinador eletrônico, dou uma aula sobre afinação, aviso tudo com antecedência (...) pra fazer instrumentos tem que ter 'ouvido', musicalidade, senão como fazer? (JÚLIO VASCONCELOS, 2012)

Destaco a evidência de um discurso que contradiz a proposta de oficinas de Júlio Vasconcelos. O aspecto de preservação ambiental está moldado na criação de canções com slogans como "jogue o lixo no lixo" e da redução da preservação do ambiente ao hábito da reciclagem, que também não abordam o que Júlio Vasconcelos prevê em seus objetivos de "conscientizar as pessoas sobre a preservação do ambiente", dada a complexidade do tema abordada no capítulo anterior. Este oficinairo é educador e cria projetos envolvendo música no ensino público e oferece o seu trabalho de forma remunerada a empresas e outras instituições, além de professores da educação básica e estudantes de educação musical, sendo sua fonte de sustento. A descrição do trabalho da oficina "Musicata" revela algumas discordâncias entre suas propostas, os registros audiovisuais das atividades e o discurso de Júlio Vasconcelos, apesar de se identificar como educador, apoia-se em afirmações que se

aproximam muitas vezes do senso comum. Entretanto, não se isenta das oficinas de Júlio Vasconcelos a função educacional de proporcionar estratégias e opções a professores especialistas de música ou a polivalentes em seu trabalho docente, além do trabalho ocupacional em suas oficinas de construção de instrumentos com material alternativo e a maneira como se desdobram essas intervenções. Para a verificação pretendida neste trabalho, a diferenciação dos instrumentos entre "instrumentos de sucata" e "instrumentos", mencionadas por este oficinairo, além de algumas discordâncias em afirmações sobre sensibilidade musical como pré-requisito para a construção de instrumentos, e ao mesmo tempo afirmar que construir instrumentos auxiliaria no desenvolvimento da sensibilidade musical, não é considerada como abordagem que fortaleça a confiança e crença na capacidade, e sim interpretado de forma subtextual como um prêmio de consolação aos que tenham menos "ouvido", nas palavras de Júlio Vasconcelos. Como abordagem de iniciação musical, as oficinas despertam interesse de pessoas que queiram praticar música. Somente a entrevista não comprova que o trabalho deste oficinairo fortaleça a confiança e crença na capacidade de praticar música. Os dados que reforçam a hipótese, para este oficinairo, provém do trabalho que realiza à distância por meio de vídeos publicados em meio eletrônico<sup>17</sup>, o que será detalhado no capítulo 5.

### **3.1.2 Fernando Sardo e a Oficina de Luteria Experimental (São Paulo)**

A Oficina de Luteria Experimental, promovida por Fernando Sardo<sup>18</sup> tem a finalidade, segundo o mesmo, de estimular a autonomia dos indivíduos através do incentivo à criatividade e compartilhamento de conhecimentos, ideias e informações. Fernando Sardo organiza suas oficinas levando em conta a faixa etária, escolaridade e situação socioeconômica dos participantes, além do grau de complexidade dos instrumentos planejados e o tempo disponível para a construção dos instrumentos.

O oficinairo dirige-se aos participantes de maneira gentil, calma e respeitosa, comunicando-se com todos os participantes. Inicia as atividades apresentando-se e discorrendo sobre a criação de instrumentos e os materiais utilizados; expõe a possibilidade de aproximação com a música a que todos têm direito, indistintamente; explica os benefícios da reutilização de materiais para a redução de lixo e, por fim incentiva a autonomia e o desenvolvimento das pessoas a partir do estímulo à criatividade.

<sup>17</sup> Página de vídeos do oficinairo Júlio César de Vasconcelos disponível no site *Youtube*.

<sup>18</sup> Fernando Sardo é artista plástico, arte-educador, músico e construtor de instrumentos musicais.

Em seguida, Fernando Sardo apresenta alguns modelos de instrumentos, os materiais disponíveis (ele prepara e fornece todos os materiais) e comenta sobre os princípios de acionamento dos mesmos, tocando e revelando seu processo de construção. O oficinairo dispõe as cadeiras de forma circular e, no centro, uma grande mesa com os materiais e ferramentas disponíveis.

Notou-se no comportamento do oficinairo o cuidado com relação ao manuseio de ferramentas, porque muitos dos participantes são crianças. Nesse caso, Sardo propôs soluções, como a utilização de tesouras sem pontas para lixar tubos, ou deixar a cargo de um ajudante a função de manusear serras e materiais cortantes. Segundo o oficinairo, o êxito na construção e prática musical é muito importante para os participantes, pois se constituirá em sua experiência musical.

Durante a oficina realizada por Fernando Sardo, observei interação entre as pessoas de idades diferentes e a formação de pequenos grupos que experimentaram objetos e superfícies a fim de produzir sons, que eram compartilhados com outros grupos pequenos. Também houve compartilhamento de materiais para o feitiço dos instrumentos, como cola, tesoura e fita adesiva, além de cooperarem entre si na construção de seus instrumentos.

Sempre que possível, Fernando leva a filha de nove anos para auxiliá-lo e participar das oficinas. Também participam como oficinairos antigos alunos, hoje professores e multiplicadores dessa atividade.

Como pais e filhos podem participar juntos, as tarefas em que se utilizam de ferramentas cortantes são solicitadas a adultos. Em poucos minutos de fala, as pessoas já se encontram em volta da mesa, conversando, trocando ideias, escolhendo, cortando e colando materiais, pedindo ajuda e experimentando obter sons com os instrumentos que já estão prontos.

Fernando Sardo reaproveitou materiais do cotidiano desde a infância, na garagem do pai, sua primeira oficina. Ali construiu brinquedos, objetos e instrumentos musicais para si mesmo, onde também teve contato com muitas ferramentas. “O ‘alternativo’ para mim começou desde o início da minha vida artística, até mesmo antes de eu pensar em me tornar profissional, como músico ou artista mesmo, eu já fazia isso brincando de criança mesmo.” (FERNANDO SARDO, 2012).

Na ausência do pai, Fernando Sardo ficava na garagem de sua casa e utilizava suas ferramentas, construindo brinquedos e objetos sonoros. Aos 14 anos, construiu duas guitarras elétricas e um contrabaixo, já com formas diferentes das que conhecia, com o objetivo de

montar um conjunto musical com o irmão e um primo. A falta de recursos para comprar seus instrumentos musicais não representou empecilho para que se dedicasse à música. Ingressou na Fundação das Artes, em São Caetano do Sul, juntamente com o irmão, e escolheu o violino como instrumento de estudo, por interessar-se, na época, pelos instrumentos acústicos. Fernando Sardo, porém, afirma não possuir um instrumento de base atualmente:

É, mais ou menos, hoje eu acho que eu não sou mais de nenhum instrumento, o violino é um instrumento que eu estudei bastante, mas depois acabei abandonando a dedicação que um instrumento pede só para ele. Então acabei virando o que chamam de multi-instrumentista, mas eu acho que eu sou mais um atrevido, pois hoje eu faço um instrumento e tento pelo menos fazer uma ou duas músicas com o instrumento que eu acabei de criar e construir e aprender sobre ele. (FERNANDO SARDO, 2012)

Interessado em perceber como as formas interferiam na acústica, passou a estudar detalhes da construção dos instrumentos acústicos e elétricos:

Do captador de uma guitarra, por exemplo, eu fiz a tábua, eu recortei, eu construí tudo, mas parece que quem está fazendo o som é quem fez o cabo, o captador, o amplificador; me dava essa impressão, então eu achava mais interessante eu mesmo ir e esculpir uma madeira, ou então estourar uma lata pra ver a acústica, isso aí foi despertando mais a minha atenção. (FERNANDO SARDO, 2012)

Neste período, passou a criar instrumentos musicais com material alternativo com grande atenção à interferência sonora no aspecto visual dos instrumentos, mesmo sem conhecimentos técnicos de luteria tradicional, mas baseado na observação de instrumentos e na experimentação.

Fernando Sardo estudou sitar com o prof. Alberto Marsicano, que havia estudado com Ravi Shankar. O professor Marsicano só possuía um instrumento, de modo que o estudante deveria providenciar outro para si. Sem recursos para tal, lembrou-se de que em situação semelhante havia construído sua própria guitarra elétrica e resolveu construir seu próprio sitar:

Eu tento posicionar as pessoas quando eu digo isso, que era uma época que não havia internet, não tinham muitas lojas de discos assim, que se você entrasse numa loja de discos e dissesse “Eu quero um disco do Ravi Shankar”, só havia uma loja que era o “Museu do Disco” que você poderia encontrar alguma coisa. (...) E sabíamos da existência porque ouvíamos Beatles e sabíamos que o George Harrison, por isso, aliás, que o Ravi Shankar foi parar no festival de Monterey, por causa dessa influência do George Harrison dos Beatles divulgando a arte indiana. (FERNANDO SARDO, 2012)

Ao construir seu primeiro sitar, passou a aprofundar-se no estudo de luteria e conseguiu maior êxito nas experiências seguintes. Propôs ao seu professor a troca de aulas por um novo instrumento e, ao consolidar a prática de construção, adaptando-se aos materiais que poderia encontrar no Brasil, percebeu que havia oportunidade de obter recursos construindo e

reparando instrumentos para outras pessoas:

Eu acho que nesse o ponto o conceito de sustentabilidade já nasceu ali, no início comigo; porque eu já tinha algo que eu trago até hoje que é o não consumismo, o próprio conceito da sustentabilidade, da autonomia. Eu quero uma coisa, deixa eu mesmo tentar me virar e fazer isso. [...] e duas coisas que eu descobri: os indianos utilizam uma madeira no braço, que eles utilizam ferramentas como um tupi que o braço fica “meia cana”, vamos supor você pega um tubo e corta pela metade e depois coloca uma tampa em cima, assim como o bojo, então eu fiz com cabaça, madeira e bambu para fazer uma meia cana. E eu descobri que esse instrumento tem uma acústica tão boa, o bambu tem uma sonoridade tão boa e eu me questionei porque no Brasil, onde os instrumentos são tão caros, porque nós não utilizamos esses materiais para a construção de instrumentos com o bambu e cabaça, porque nós não exploramos esses outros materiais, utilizando a própria cabaça e o bambu para fazer instrumentos que nós utilizamos aqui como a rabeca e o violino, porque nós não temos essa tradição que na Índia e na África tem abundância... E o que predominou foi a colonização européia, que trouxe a sua cultura e como toda cultura que chega querendo se impor, ignora todo o resto que existe [...] E mesmo os instrumentos de corda, os nativos aqui do Brasil não tinham muita tradição, pelo que eu vi até hoje só tem um instrumentinho de corda feito por índios nativos da Amazônia, mas tipo um arquinho tocado com a boca e percussionado com uma vareta, numa época que eu tocava no *Tarancón*, me mostraram, eles disseram: “olha esse instrumento aqui é de índios do Brasil, um arquinho”, fora isso instrumentos de cordas mesmo brasileiro, eu nunca havia visto, de uma maneira tão forte ou com uma tradição tão forte tais como os instrumentos afritubos, indianos ou mesmo orientais. Então nesse momento do sitar, eu percebi que com cabaça e bambu dá para inventar e dá para fazer muitos instrumentos. (FERNANDO SARDO, 2012)

Trabalhando como luthier, Fernando Sardo teve a oportunidade de conhecer músicos e construtores e de aprender técnicas de construção de instrumentos de época, regionais e étnicos, como o alaúde, o *ud* árabe, o *sakuhachi* e o *koto* japoneses. A atenção ao aspecto visual dos instrumentos levou o oficinairo a uma intensa pesquisa sobre instrumentos musicais quanto à história, origem, técnica e organologia, resultando na criação, cada vez mais especializada, de esculturas sonoras:

Então nesse momento foi algo muito legal, pois eu estava fazendo faculdade de música e eu notei que eu estava tendo contato com uma cultura muito tradicional (acadêmica) que é do universo europeu, que aliás, é maravilhoso e sempre falando dos grandes gênios da música europeia, que de fato foram grande gênios, não tenho nada contra. Mas eu me questionava sobre querer conhecer os grandes gênios da música indiana, árabe, oriental, africana, da música andina, e isso a faculdade não trazia na época para o Brasil. Eu não sei se atualmente as faculdades estão abrindo um pouco mais para isso. Por exemplo, há pouco tempo houve uma exposição da China na Oca, no Ibirapuera, onde a história começa 6.000 a.C e nós não temos conhecimento, e a música chinesa influenciou a Grécia e acaba influenciando a gente e houve essa troca, e nós só conhecemos a música a partir do 900 d.C., do ano 1.200 d.C., é isso que temos sobre a história da música, o que é muito pouco. (FERNANDO SARDO, 2012)

Durante esse período, participou de grupos como o *Tarancón* e *Ya Nur* e começou a criar seus próprios instrumentos musicais com material alternativo (como violinos, violoncelos e contrabaixos de lata) e a explorar cada vez mais a sonoridade de objetos. Denominou esta

prática de “luteria criativa”:

“É, que é a lutheria de criar, com esse processo de querer inventar dentro da lutheria, mas algumas coisas foram embasadas em instrumentos tradicionais, como a "libelulola", pensando num violino, numa viola tradicional, só que feita de um coité, bambu, tanto pro braço como pro espelho usando bambu. Uso depois os violinos de lata, o violino de papel, instrumentos de arco de PVC, com isso construí os violinos, as violas, os “cellos”, os baixos. É, o de papel, é feito de papelão, eu explorei o papel para fazer instrumento de corda e também com todos os seus sons.

A partir da “luteria criativa”, seu momento de maior aprendizado foi quando passou a receber a visita de crianças em sua oficina. Dois irmãos que moravam próximo à sua casa, especialmente M. (cinco anos) demonstrou grande interesse em construir instrumentos. Segundo Fernando Sardo: "M., uma criança essencialmente agitada, construiu seu primeiro instrumento de forma autônoma, criativa, e dedicou-se a essa atividade".

Após perceber a relação entre suas atividades e a educação musical, Fernando passou a conceber a criação e construção de instrumentos com material alternativo com finalidades pedagógicas, elaborando e realizando oficinas para crianças em escolas. Iniciou oficinas na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) e lá permaneceu durante 15 anos, criando instrumentos coletivamente em grupos de 20 a 30 pessoas e compondo peças musicais com os alunos, apresentadas ao final da oficina:

Mas uma coisa que foi muito legal no M., é que pra mim, despertou esse lado de educador, então eu peguei ali o meu violino de cabaça, pus numa sacola e entrei numa escola que estava recém-inaugurada em Santo André e fui lá oferecer isso como oficina, e justamente a escola estava sendo montada e faltava um professor, e eu comecei a oferecer essa oficina de música e luteria experimental. (FERNANDO SARDO, 2012)

Com a base de criação das oficinas do EMIA, criou o Grupo Experimental de Música (GEM), que elabora esculturas e instalações sonoras e promove atividades ligadas à construção de instrumentos musicais alternativos, como concertos e instalações sonoras fixas em locais públicos, numa proposta de interação com a plateia. Com ex-alunos de oficinas anteriores e um amigo professor, Fernando Sardo levou dois anos para consolidar o trabalho do GEM, com a elaboração de instrumentos e esculturas sonoras e a gravação de um disco utilizando as criações. A partir de uma proposta de trabalho para a construção de uma instalação sonora, Fernando Sardo iniciou uma oficina mais longa e aprofundada com seus alunos integrantes do GEM:

[...] E no GEM, eu falava para os alunos: "Pessoal, eu to com uma ideia de fazer uma instalação sonora assim e assim", na verdade eu nem havia dito que seria uma instalação sonora, mas na época eu falei quer queria fazer um instrumento grande e as fontes sonoras inseridas no instrumento, mas eu já havia construído algumas

instalações sonoras para Sesc's, mas ali era uma instalação para que o grupo pudesse tocar, e ali nesse momento era um grupo que queria tocar como grupo participante, e ali eu comecei a bolar uma coisa, pois eu já tinha feito meus cd's com instrumentos tradicionais e com instrumentos inventados, mas a idéia da instalação sonora eu pensei mesmo em compartilhar com esse pessoal e então primeiro ensinei a fazer os instrumentos musicais, e alguns foram criando outros instrumentos dentro dos conceitos de lutheria que eu fui passando. (FERNANDO SARDO, 2012)

Fernando Sardo (2012) descreve sua atividade como um sistema em que cada oficina participante contribui de forma não hierárquica e menciona a formação de outros grupos a partir das oficinas que ministrou em festivais universitários no Brasil:

Mas fora o GEM, eu participei de muitas oficinas em festivais universitários pelo Brasil inteiro, por prefeituras, como por exemplo uma oficina em Ouro Preto, que eu desenvolvia com o Rufo Ferreira, que fazia parte de música e eu parte de luteria, mesmo antes do GEM o que eu via muito era que em 3 semanas num trabalho intenso de uma oficina, as pessoas construía instrumentos, a equipe do Rufo fazia as instalações multimídia, e segundo a Ivone e o Rufo Grupo Uakti nasceu dessa oficina, nesse festival em Ouro Preto. O Rufo que foi contemporâneo do Walter Smetak, que eu não conheci infelizmente, quando eu conheci o trabalho dele, quando eu comecei a inventar instrumentos alguém me disse: "Olha, tem uma pessoa que também inventa instrumentos musicais", e eu disse: "Ah é?" Naquele momento aquilo foi algo que eu nem sabia se o que eu estava fazendo eu poderia compartilhar com o mundo, porque é muito pra mim, ainda tinha muito a descobrir, e quando houve uma exposição referente a um ano de falecimento do Walter Smetak, organizada pelo Gilberto Gil, que aliás eu nem sei se o Caetano Veloso participou da organização, mas o Gil sem dúvida participou [...] (FERNANDO SARDO, 2012)

A experiência na organização e realização de oficinas aproximou a atividade do oficinairo ao ambiente escolar tradicional:

Mas nessa parte de oficina, foi uma coisa que se integrou muito mais para mim hoje porque instrumentos musicais e esculturas, e muitas soluções para eu resolver uma parte técnica de um instrumento eu acabei tendo fazendo as oficinas, este lado da educação estimulou o lado artístico e o lado criativo, e este lado da criação estimula o lado da educação, então até em mim eu tinha essa característica da escola que eu te falei, de trazer o artista vivo para a escola, trazer o atelier do artista para dentro da escola, essa era a proposta da escola no início, então isso era algo que fazia uma grande diferença. (FERNANDO SARDO, 2012)

O trabalho de Fernando Sardo, segundo o mesmo, é voltado a estimular a criação artística como atividade comum às pessoas. O oficinairo afirmou que o trabalho que desenvolve atua como interferência na sociedade em geral, que não privilegia o desenvolvimento da autonomia criativa das pessoas, mas sim a repetição de padrões regidos pela economia e indústria cultural. Em sua opinião, conhecer outras culturas é um meio de reconhecer-se também como cultura, principalmente pela interação que promove este contato:

[...] Será que dentro da história da música, além da história maravilhosa que eu tive com professores maravilhosos como Marina Pinto de história da arte, outros professores que eu tive de história e artes plásticas, o professor Ikeda, que eu não

conheci profundamente mas sei que na parte de folclore ele é maravilhoso, mas que só de conversar algumas vezes já ilumina, e aí eu pensei: Afinal, e esse resto de mundo que eu não entrei em contato ainda? (FERNANDO SARDO, 2012)

A intensa pesquisa descrita pelo oficinairo Fernando Sardo e a criação do Grupo Experimental de Música (GEM) com ex-oficinandos, a não distinção entre instrumentos tradicionais ou feitos com material alternativo, e a criação de instalações sonoras e obras musicais especialmente para os instrumentos construídos indica que sua oficina apresenta consistência de trabalho com potencial para fortalecer a confiança e crença na capacidade de tocar instrumentos. simplificando o fazer musical, e que os integrantes do Grupo Experimental de Música (GEM) tenham encontrado oportunidades de escolha profissional na oficina de Fernando Sardo.

### **3.1.3 Marco Arruda e Oficina Ciclo Natural (Rio De Janeiro)**

Em 2001, o músico Marco Arruda e o musicoterapeuta Ciro Kastrup, ambos arte-educadores, juntamente com outros artistas do Rio de Janeiro, fundaram o projeto Ciclo Natural – Educação Arte e Ecologia.

A partir da fundação de uma ONG (Organização Não- Governamental) também denominada Ciclo Natural, realizam atividades divididas nas seguintes modalidades: Apresentação Musical, Curso Intensivo, Histórias Musicalizadas, Expo Cabo Verde Natural, Exposição Interativa, Instalação Sonora e Oficina Demonstrativa.

Marco Arruda (2012), um dos fundadores do projeto, afirmou que “a base do grupo é a construção de instrumentos musicais a partir de material alternativo e reaproveitado, para criar um *link* a partir disso, da transformação do ser com a transformação do material usado”.

Uma frase constantemente utilizada pelos oficinairos é que “o lixo pode virar música”. A partir dessa ideia, estes desenvolvem palestras e debates sobre educação ambiental e a busca de soluções criativas para os problemas ambientais por meio da reflexão e da criação artística.

Em 2009 e 2012, o grupo recebeu incentivo cultural do Ministério da Cultura do Brasil para realizar oficinas em Cabo Verde. Oferecendo seu trabalho como oficinairos de forma remunerada, Marco Arruda e Ciro Kastrup realizam atividades em escolas, universidades, associações, em locais abertos, como ruas e praças, em comunidades e locais de situação econômica desfavorável com patrocínio de empresas.

Segundo Arruda (2012), por meio das oficinas, acreditam conhecer melhor sua própria cultura e

as demais percepções do mundo, além do conceito de busca de sua própria sonoridade". Em seu relato, a pesquisa e busca pela própria sonoridade é comparada à busca de uma identidade a ser compartilhada com os outros. Relaciona a reutilização e transformação de materiais descartados à reformulação de ideias e reconstrução psicológica, cultural e social de seus participantes.

Pelo fato de um instrumento musical ser algo acessível somente aos que dispõem de dinheiro para adquiri-lo, Arruda acredita que construir instrumentos musicais é uma forma criativa de se aproximar da música, de agregar uma função sustentável para si e para o meio ambiente: "cada pessoa tem uma maneira de se relacionar com a música. Tem pessoas em nosso projeto que nem tocam instrumentos, mas gostam de construir. Elas gostam de estar perto da música, de participar assim" (MARCO ARRUDA, 2012).

Osicineiros do Ciclo Natural acreditam que auxiliar no processo de desenvolvimento de criatividade e de mudança de percepção sobre o mundo durante as oficinas é "um dever". Assim, como afirmou Marco Arruda: "a ideia é dar uma solução artística para a questão do lixo [...] Construir instrumentos com material alternativo auxilia no desenvolvimento da criatividade e provoca mudança na percepção das pessoas".

Na oficina Ciclo Natural, Arruda e Kastrup utilizam os seguintes materiais para as atividades: tubos de PVC, tampas de garrafas PET, pedaços de madeira, chaves, rolhas, barbantes, plásticos diversos, borrachas e demais materiais por eles coletados. Em todas as atividades desenvolvidas, osicineiros afirmam transmitir conhecimentos sobre música e meio ambiente, sobre reaproveitamento de materiais e reciclagem, diferenciando esses processos para os participantes. Descrevem a reciclagem como um processo de modificação do material ou dejetos recolhidos, submetendo-o a um processo químico ou industrial para que torne a ser utilizado. A reutilização, como um processo simples, no qual se dá nova função a um material ou objeto anteriormente descartado.

Seja nas apresentações musicais, ou nas próprias oficinas, osicineiros da Ciclo Natural afirmaram realizar as atividades com flexibilidade de duração, estrutura e custo. Quando realizam oficinas em comunidades carentes o custo para participação é mínimo ou gratuito. Se as atividades são realizadas em colégios particulares ou empresas, cobram um maior valor.

Osicineiros não estabelecem faixa etária específica para contratação de seus serviços comoicineiros, já as tendo realizado com crianças, adultos e idosos.

Marco Arruda menciona a formação de rede<sup>19</sup> constituída pelas oficinas, afirmando:

[...] Como ser humano, eu não poderia apenas trabalhar com algo para ganhar dinheiro e sobreviver, mas sim me conectar com o mais alto grau de interiorização e descobrir seu caminho, suas vontades, suas possibilidades de interagir com o meio e todos... então isso na verdade é o que posso fazer, minha parcela, e esta troca de experiências com as pessoas é para mostrar experiências, trocar, aprender e ensinar... [...] mostrar outras possibilidades [...]e fazer as pessoas olharem para seu próprio trabalho também [...] nem todos tem a chance e tempo pra pensar nisso [...]e reconhecendo essa grande teia [...]  
(MARCO ARRUDA, 2012).

A ONG Ciclo Natural coleta materiais de empresas que desejam descartar materiais. Dentre os objetivos do grupo destacam-se:

- a. Expor de forma mais objetiva e interativa a utilização de instrumentos musicais alternativos, propor na prática uma solução criativa para o problema do lixo e dar oportunidade ao participante de vivenciar a música instrumental;
- b. Demonstrar a importância da consciência ecológica, através das diversas utilizações musicais de materiais tidos como sucata.
- c. Levar uma visão de transformação onde, a partir do contato com instrumentos musicais alternativos feitos em materiais inusitados, o participante desperte para as possibilidades e necessidades de contribuir para uma melhoria no convívio social e no respeito ao planeta. (ARRUDA E KASTRUP 2001, p.12)

A dinâmica de suas oficinas ocorre de forma descentralizada, com boa parte do tempo destinada à improvisação e exploração de materiais para a construção dos instrumentos. Apesar dessa condição de fortalecer o autoconceito dos oficinados sobre tocar instrumentos incentivando-os à criação musical em grupo, osicineiros apresentaram um discurso essencialmente não compatível com as atividades observadas, expondo objetivos com grande carga ideológica voltada a propagação de seu trabalho e à "transformação do ser", e relacionando a música a uma função mística, de que quando transformam objetos e materiais alternativos em instrumentos musicais os oficinados se "transformam" internamente. Além disso, consta como proposta da oficina Ciclo Natural o evidente apelo superficial e reducionista à proteção do meio ambiente, como mencionado anteriormente em outras oficinas, que silencia o aspecto crítico da educação ambiental de reduzir o consumo e a geração de resíduos, como indicou Layrargues (2002) .

### **3.1.4 Favio Chávez e Oficina de Instrumentos Reciclados da Comunidade de Cateura (Paraguai)**

Sob coordenação de Favio Chávez, músico e técnico ambiental, os grupos participantes da Orquestra e Oficina de Instrumentos Reciclados de Cateura, um bairro na cidade de Assunção, Paraguai, construído sobre um aterro sanitário, uma das maiores lixeiras do Paraguai a 50

<sup>19</sup> Estrutura de intensa interação entre suas partes, não hierárquica e constituída por padrões complexos de interação, compartilhando valores, interesses e objetivos comuns, segundo Duarte e Frei (2008). O conceito de rede foi abordado no início do capítulo 2 e 3.

quilômetros de Assunção, constroem instrumentos e estudam música com violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, guitarras, flautas, saxofones e instrumentos de percussão feitos com material reciclável, interpretando música orquestral, folclórica, paraguaia, latino-americana, além de repertório popular, como Frank Sinatra, Beatles, entre outros.

Favio Chávez participou do Projeto Procicla do Banco Interamericano de Desenvolvimento, entre 2006 e 2008, com associações de recicladores e começou a observar que os filhos destes permaneciam ociosos na maioria do tempo, se não estavam trabalhando com os pais com reciclagem. Como tinha formação musical, pensou em ensinar música em suas horas livres aos filhos dessas pessoas. Constituindo a Orquestra de Instrumentos Reciclados de Cateura desde 2008, o grupo realiza turnês a países europeus e da América do Sul.

A Oficina de Instrumentos Reciclados de Cateura é bem específica no que diz respeito ao autoconceito dos moradores com relação à ideia de tocar instrumentos. No contexto em que iniciou seu trabalho de educação por meio da música, Favio Chávez (2013) descreveu a carência de recursos para o desenvolvimento e de colaboração das pessoas. O construtor afirmou que o obstáculo para prosseguir com sua oficina e orquestra de reciclados foi a própria comunidade.

Sobre as dificuldades de prosseguir com seu projeto, Favio Chávez relatou que na comunidade de Cateura, Paraguai, as pessoas começam a trabalhar e ter filhos muito cedo e as famílias e novos grupos se configuram muito rapidamente, porque "a realidade os exige assim". Por esse motivo, Chávez considerou como prioridade interferir na realidade de seus habitantes, oferecendo oportunidades de mudança culturais, sociais e econômicas:

Até te digo... Nós falamos muito em guarani... Aqui no Paraguai se fala muito guarani... Você sabe... Inclusive se fala muito a mistura entre o guarani e o espanhol... E uma das mães, que... Estavam presentes... Uma das mães que... Quando eu insistia muito para que, para sua filha pudesse frequentar as aulas de Música, e ela era muito talentosa, ela me disse uma frase em guarani, cuja tradução é: isso não é para pobres... Esta música não é para pobres. [pausa] Então... hoje, essa menina toca violino e... E tem muitas possibilidades, e oportunidades que tentamos, podemos proporcioná-las hoje... Para nosso grupo... Há muitas oportunidades de mudar suas vidas, não apenas tocar violino... Então se persistia muito a ideia de que há coisas para ricos e coisas para pobres Para nós, os instrumentos reciclados foram uma ferramenta perfeita para destruir... Para , digamos, unir dos mundos que pareciam totalmente diferentes... O mundo dos ricos e o mundo dos pobres... E... Porque algo bonito que tem na música é que... Se você não tem talento, e tem as condições de estudar, perseverança, e... Se tem qualidades... Não importa quão rico... Ou pobre que seja, somente necessita uma oportunidade... E ... Graças aos instrumentos reciclados, a música pôde chegar às suas casas (FAVIO CHÁVEZ, 2013)

Para Chávez, com persistência, orientação e trabalho com a família dos estudantes, a ideia de instrumento musical como uma barreira sociocultural ou psicológica foi aos poucos se dissolvendo e ele pôde criar oportunidades para voltar a atenção dos estudantes mais

propriamente à música que poderiam praticar. Apesar do grande incentivo, público e privado, a sustentabilidade dessas atividades reside não apenas na obtenção de recursos financeiros para sua realização, mas também em fatores relacionados à vida pessoal dos envolvidos, como o relacionamento e o fortalecimento de laços, como a confiança, entre as famílias dos estudantes.

Favio Chávez afirmou que atualmente a oficina do grupo paraguaio consiste do reparo de instrumentos confeccionados por Nicolas Gomez (conhecido como *Dom Colá*), um reciclador de Cateura, e também da prática musical com esses instrumentos. Os oficinados recebem bases construídas de instrumentos de cordas, sopro e percussão (como reprodução de instrumentos tradicionais) totalmente construídos com material alternativo e os oficinados realizam adaptações para seu próprio uso. Entende-se como oficina (*taller*), no grupo paraguaio, também a prática com os instrumentos reciclados, pois, segundo os participantes, tocar com eles significa montá-los, repará-los e adaptá-los constantemente ao seu modo de tocar. Esses dados foram constatados durante a pesquisa de campo no Seminário Geral de Orquestras de um projeto chamado "Sonidos de la Tierra" <sup>20</sup>criado por Luis Szarán<sup>21</sup>, realizado na cidade de Caacupé, Paraguai, de 21 a 27 de julho de 2012, por meio de entrevistas com os antigos participantes da Oficina de Reciclados de Cateura, atuais professores e coordenadores da "Sonidos de la Tierra". Tal evento reuniria muitos participantes em uma só cidade, constituindo-se em grande oportunidade de acompanhar os projetos no próprio local. Caacupé é uma cidaderomeira no Paraguai e considerada um ponto de turismo religioso que seus habitantes visitam no mínimo uma vez por ano, principalmente católicos. Por ser considerada um ponto de referência de cidades interioranas vizinhas, a cidade de Caacupé é escolhida para as apresentações desse seminário.

Inicialmente, o grupo foi formado por crianças e jovens da comunidade de Cateura e depois se difundiu em áreas carentes do Paraguai por meio da divulgação e parceria com o "Sonidos de la Tierra", fundado por Luis Szarán. Ao divulgar vídeos com crianças em ambiente rural tocando obras eruditas com instrumentos semelhantes aos de orquestra feitos com lixo da Oficina de Reciclados de Cateura, o "Sonidos de la Tierra" alcançou grande visibilidade e popularidade em âmbito mundial.

Entre os países que já receberam a orquestra estão Alemanha, Suíça, Itália, Inglaterra, Portugal, Espanha, Costa Rica, Argentina, Uruguai e Brasil, onde o grupo participou, em Foz do Iguazu (Paraná), de evento organizado pela Itaipu Binacional. Nesta ocasião, Favio Chávez (2011) afirmou:

---

<sup>20</sup> SLT é um projeto musical de cunho social criado no Paraguai para, segundo os organizadores "por meio da música criar bons cidadãos e reduzir a pobreza."

<sup>21</sup> Regente e musicólogo, é presidente da Fundação TN e do projeto SLT. (Paraguai, 2002)

Não queremos que nossa orquestra seja uma curiosidade, mas que apresente uma nova visão do “desenvolvimento sustentável”. Para nós, o desenvolvimento tem que ser um processo que permita a todas as pessoas atingir seu potencial, desenvolver suas habilidades, exercer os seus direitos, melhorar sua qualidade de vida (não apenas material), e ser empreendedora. (FAVIO CHÁVEZ, 2011)

A inclusão social, para Favio Chávez, consiste no acesso aos bens culturais e constitui-se em um direito humano que "não deve ser exclusivo das elites". Chávez propõe a descentralização do ensino de música para além das universidades e conservatórios e mostra que é possível tornar a música acessível a todos.

Durante a visita ao Rio de Janeiro, no Fórum Mundial de Sustentabilidade em 2008, Favio Chávez afirmou:

Queremos provar que o sonho não é só para pessoas ricas da elite social. Um menino pobre também pode sonhar. Para esses garotos, viajar para o Rio é realizar um sonho. Fazer ouvir suas vozes em um evento de tal importância é um desafio que vai marcá-los em sua autoestima e valorização pessoal. (FAVIO CHÁVEZ, 2008)

O oficinairo observou mudanças comportamentais nos participantes do projeto pelo impacto do uso de materiais recicláveis para a confecção de instrumentos, dizendo:

A mudança de atitude das pessoas, necessária para a economia sustentável, pode ser conseguida não apenas com informação, mas também através do impacto sobre a sensibilidade das pessoas. Não é suficiente apenas conhecer, mas fazer sentido. Nos últimos anos, descobri que a música tocada por um instrumento musical de reciclagem cria mais impacto do que a melhor teoria ambiental. (FAVIO CHÁVEZ, 2008)

A Orquestra de Instrumentos Reciclados de Cateura rompeu com o projeto *Sonidos de la Tierra*, tornando-se um projeto independente. No entanto, a construção de instrumentos musicais com material alternativo, promovida pelos dois projetos, conferiu a eles visibilidade mundial, o que lhes rendeu patrocínios de multinacionais e o conseqüente alargamento de possibilidades de trabalho aos participantes, que ingressam no projeto quando crianças e eventualmente tornam-se músicos de renome ou instrutores e educadores do próprio projeto.

Mesmo com as doações financeiras e de instrumentos e a ampla divulgação e a criação de sociedades filarmônicas por famílias dos participantes, a expansão da rede do projeto "Sonidos de La Tierra", com sua realização em Itaipu, foi viabilizada pelo patrocínio da empresa brasileira Petrobras.

Na praça central da cidade de Caacupé, Luiz Szarán<sup>22</sup> (2012) foi entrevistado a respeito das atividades e projetos educacionais voltados à música no país. Segundo Luis Szarán, há uma grande importância em devolver à vida aquilo que recebeu quando jovem. Ele veio de uma

<sup>22</sup> Regente e musicólogo, é presidente da Fundação *Sonidos de la Tierra*. (Paraguai, 2002)

família que foi contra o seu aprendizado de música, mas sempre teve “mãos anônimas” que o ajudaram a prosseguir com seus estudos. Em retribuição a aqueles que sempre foram solícitos em sua formação, se sentiu inclinado a realizar o projeto.

E seguimos primeiramente com 18 comunidades muito pobres, que não tinham nada, e pouco dos governantes. Gerar essa energia que os alimentam a continuar. A cada 10 crianças que iniciam o projeto, duas ou três também se revelam grandes talentos, mas talentos que surgem por disciplina, prática, estudo, e os incentivamos a ir além mais e mais. Bem, acho que estamos indo dessa forma, por assim dizer. (LUIS SZARÁN, 2012)

Em seguida, passou a explicar sobre o impacto do projeto na comunidade:

A orquestra de instrumentos reciclados, você conhece bem a história, ela surgiu de uma necessidade de um dos povoados mais carentes, que não possuíam recursos para ter seus próprios instrumentos, e foi algo que logo alçou popularidade porque, além de gerar muita curiosidade das pessoas, tornou-se algo especial e próximo das pessoas, de verem o que conseguiam fazer os recursos que tinham. Mas, mais do que o impacto para as outras pessoas, as apresentações com os instrumentos reciclados fizeram com que se visse tudo isso que fazemos aqui. (mostrou ao redor) Em todos os lugares, sempre é uma grande festa para eles se encontrar e tocar juntos. Como você pôde observar, a forma como as crianças e os jovens se relacionam. Em nenhum momento aqui se ouviu falar de nenhuma briga, discussão, nenhuma violência. Isso porque a música é um grande meio de se conhecer as pessoas, de validar suas percepções acerca de si mesmas e dos outros. (LUIS SZARÁN, 2012)

Szarán afirmou que há pontos importantes no projeto que fazem com que obtenha êxito, como aprender a conviver com as diferenças e com outras pessoas: "O rico deixa a arrogância e o sentimento de riqueza para poder conviver, e os menos favorecidos não deixam de vivenciar diferenças econômicas, sociais, étnicas, mas, mesmo assim, se sentem iguais naquele contexto". Com intuito de manter a visibilidade, pretende formar um novo grupo de “reciclados” chamado *Sonidos del Agua*, que contempla a oficina de criação e construção de instrumentos com tubos de PVC, assim como apresentações musicais com esses instrumentos e receberá patrocínio de empresas.

O Seminário Geral de Orquestras faz parte das atividades do projeto *Sonidos de la Tierra*. Tem como objetivo “transformar a vida de crianças e adolescentes por meio da música”. Segundo a assessora de divulgação do projeto, a responsável pela relações públicas Andrea Burt (2012), o projeto pretende levar oportunidades de trabalho aos locais com pouco acesso a bens culturais, educação e saneamento básico. “Não há necessidade de levar o projeto às capitais, que têm acesso a oportunidades de desenvolvimento. Nosso principal objetivo é de criar oportunidades de desenvolvimento e empoderamento das pessoas através da música”. (ANDREA BURT, 2012)

Luis Szarán descreveu o sistema do grupo *Sonidos de la Tierra* como uma forma muito simples de ensino de música, que mescla o ensino de instrumento com teoria musical, explicada de forma

simples e acessível, não tão rígida como em um conservatório tradicional, para que não assuste os alunos e os afaste, e comenta que o sistema de disciplina afetiva evita que os educadores pratiquem violência verbal ou agressividade enquanto ensinam os alunos, o que, segundo Szarán, se reflete também nas relações entre os estudantes. Muitos participantes desse grupo foram antes participantes da Oficina de Reciclados de Cateura que, após dez anos, trabalham atualmente no grupo *Sonidos de la Tierra* como músicos e professores contratados.

As atividades que constituem os dois projetos, tanto a Oficina de Instrumentos Reciclados de Cateura, quanto o projeto *Sonidos de la Tierra* têm semelhança em seus estatutos, e seus objetivos encontram-se em proximidade com os "Quatro Pilares da Educação" (DELORS, 1998), parte importante de uma publicação escrita e organizada por Jacques Delors (1996) e promovida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Essa organização foi criada em 16 de novembro de 1945, logo após a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de promover cultura de paz entre as nações por meio da cooperação intelectual, e auxiliando os países participantes (atualmente 193 países) a fim de acompanhar o seu desenvolvimento. Constitui-se como parte da Organização das Nações Unidas, que atua nas seguintes áreas: Educação, Ciências Naturais, Ciências Humanas e Sociais, Cultura e Comunicação e Informação. Em "Os Quatro Pilares da Educação" apresentam-se partes importantes para o processo de educação para cada indivíduo durante a vida como os pilares do conhecimento:

"aprender a conhecer, isto é adquirir os instrumentos da compreensão; aprender a fazer, para poder agir sobre o meio envolvente; aprender a viver juntos, a fim de participar e cooperar com os outros em todas as atividades humanas; finalmente aprender a ser, via essencial que integra as três precedentes. É claro que estas quatro vias do saber constituem apenas uma, dado que existem entre elas múltiplos pontos de contato, de relacionamento e de permuta. Mas, em regra geral, o ensino formal orienta-se, essencialmente, se não exclusivamente, para o aprender a conhecer e, em menor escala, para o aprender a fazer." (DELORS, 1996, p.89)

Morin (2000) indica que a educação deveria se voltar para as incertezas ligadas ao conhecimento e ensinar estratégias que tornariam possível enfrentar eventos inesperados, utilizando o conhecimento adquirido para readaptar-se, modificando seu contexto e o seu próprio desenvolvimento. Franco (2011) também afirma a existência de diferentes formas de conhecimento essenciais no processo de educação, que inclui o empreendedorismo, o olhar para o meio ambiente e para o contexto social com relação à convivência:

O aprender a conviver (com o meio natural e com o meio social) talvez requeira outras "alfabetizações": por exemplo, a alfabetização em sustentabilidade (incluindo

alfabetização ecológica e alfabetização para o empreendedorismo e para o desenvolvimento humano e social sustentável local ou comunitário); e a alfabetização democrática (em um sentido deweyano do termo: para a vida comunitária e para as formas de relacionamento que ensejam a regulação social emergente e as redes sociais distribuídas). (FRANCO, 2011, p.26)

Durante os ensaios gerais das orquestras estive presente com o objetivo de observar a interatividade e funcionamento dos ensaios. Observei de que forma eram realizadas as orientações dos regentes aos milhares de estudantes que ensaiavam juntos e os educadores se dirigiram aos grupos. Em um dos vídeos institucionais, Luis Szarán (2012) narrou o problema de um adolescente, cujo nome foi omitido, que apresentava comportamento violento com a família, possuindo histórico de agressão física contra sua mãe, e passou a frequentar as aulas de instrumentos de corda do grupo *Sonidos de la Tierra*. Após três meses de convivência e experiência com o grupo, o estudante passou a receber diariamente a mãe em sua residência com serenatas, e concluiu a narrativa: " eu nunca imaginei que um pedaço de madeira pudesse mudar a vida de uma pessoa dessa forma."

Luis Szarán afirmou que o grupo *Sonidos de la Tierra* não é assistencialista, mas sim proporciona aos grupos de condição mais simples a conquista da autonomia e independência. É importante destacar que a autonomia coletiva se constitui no fortalecimento de relações sociais (FRANCO, 2011), ou seja, na formação de rede social: “os maiores benefícios do projeto de reciclados são poder criar com o que se tem, e a partir disso a capacidade de recriar a si mesmo, além do desenvolvimento pessoal e de poder conhecer-se e aos outros” (LUIS SZARÁN, 2012). O trabalho na comunidade de Cateura concedeu aos oficinados de 2001 a oportunidade de trabalharem uma década depois como professores e multiplicadores do que vivenciaram nas oficinas em outros grupos como o *Sonidos de la Tierra*. Em especial na Oficina de Instrumentos Reciclados de Cateura observou-se a música como oportunidade de trabalho para os estudantes.

#### **4. DESCRIÇÃO DO MÉTODO, COLETA E FONTES**

A coleta de dados para este trabalho foi feita a partir de três fontes distintas:

1. Observação das oficinas;
2. Entrevistas semiestruturadas;
3. Documentos (publicações impressas ou eletrônicas) sobre oficineiros e seus projetos.

Foram analisadas quatro oficinas nas quais foram entrevistadas dez pessoas. A partir dos relatos

obtidos avaliamos o parecer dos participantes sobre a condição apresentada antes e após a realização de seus trabalhos. As informações obtidas dos documentos públicos ofereceram caminhos para compreensão do fenômeno do ponto de vista externo.

Para processamento dos dados utilizamos a abordagem qualitativa. O objetivo da pesquisa qualitativa é, segundo Gaskell (2002), compreender detalhadamente crenças, atitudes, valores e motivações em relação ao comportamento das pessoas em específicos contextos sociais. Neste caso verificou-se o que representa para o participante tocar um instrumento musical, através de suas percepções antes e após a prática de música com instrumentos de material alternativo. As dinâmicas de desenvolvimento e a forma como se configuram as relações dentro do fenômeno são mais perceptíveis na análise de dados qualitativos, como afirma Patton:

O ponto aqui é que a própria natureza da investigação qualitativa torna possível entrar em campo rapidamente para estudar os fenômenos emergentes e avaliar rapidamente situações em desenvolvimento em um mundo de rápidas mudanças (2002, p. 194).

Este tratamento das fontes de dados, bem como sua análise, se deu pelo processo de triangulação, a fim de reforçar a relação entre os dados qualitativos. A triangulação consiste no cruzamento de elementos determinados pelo pesquisador que fortaleçam a verificação da consistência dos dados (Patton, 2002). Estes elementos podem referir-se a métodos, fontes, observadores (análises) ou teorias. Neste caso, optou-se somente pela triangulação de fontes em um mesmo método (qualitativo).

Foram obtidos dados na comparação entre as entrevistas, nos relatos de observação de campo e em publicações diversas.

Para as oficinas cuja observação não foi realizada de forma presencial, utilizamos como fonte registros audiovisuais publicados em meio eletrônico. Esse recurso tornou possível o cruzamento de dados entre os relatos de oficinairos e a observação de sua prática com os oficinandos. Foi o caso das oficinas "Ciclo Natural" (Rio de Janeiro) e "Musicata" (Brasília).

Para análise dos dados partiu-se da interpretação do discurso dos entrevistados, pois segundo Patton (2002), "é mais típico que a pessoa do próprio investigador seja o único instrumento". A flexibilidade dessa abordagem permitiu o enfoque da perspectiva pessoal dos participantes e a obtenção de dados mais consistentes.

A coleta de dados por entrevista semiestruturada foi realizada de duas formas: presencial e à distância, esta última utilizando Comunicação Mediada por Computador (CMC), ambas com o mesmo roteiro de questões. Sendo a dinâmica da CMC a mesma da comunicação presencial, esta

é validada como ferramenta para pesquisa qualitativa<sup>23</sup>. Dentre as possibilidades da CMC optamos pela comunicação escrita (*instant messaging*), vídeo e teleconferência. Essas entrevistas foram gravadas e transcritas segundo os mesmos critérios adotados para as presenciais.<sup>24</sup>

Por meio da triangulação de fontes no método qualitativo pretendeu-se obter dados mais consistentes que validassem a construção de instrumentos com material alternativo como possibilidade de aproximação das pessoas com a prática musical, enfraquecendo a crença na incapacidade de tocar e oferecendo a estas pessoas oportunidades de desenvolvimento pessoal além da música. Triangular fontes permitiu o delineamento mais claro da informação qualitativa, ao cruzar relatos de oficinandos e oficineiros com registros audiovisuais de atividades em curso ou documentos sobre as oficinas. Tal cruzamento pode confirmar a hipótese ou enfraquecê-la, ao evidenciarmos concordância ou discordância entre as fontes, assim como verificar a qualidade e consistência dos dados (PATTON, 2002, p.556).

Logo após a interpretação dos dados qualitativos, os pareceres dos entrevistados que apresentaram semelhanças foram descritos e agrupados por categorias emergentes. Em seguida esses resultados foram confrontados com os outros dados (registros audiovisuais das oficinas e documentos).

## 5 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS

O quadro de participantes das entrevistas consta de oficineiros, ex-oficinandos, e organizadores dos grupos brasileiros Musicata, (Brasília), Grupo Experimental de Música (São Paulo), Oficina Ciclo Natural (Rio de Janeiro) e do grupo paraguaio Oficina de Instrumentos Reciclados de Cateura (Assunção, Paraguai).

As questões para as entrevistas foram preparadas a partir dos seguintes temas:

- a. Representação do objeto de pesquisa para o participante: o que representa para o participante construir e tocar instrumentos musicais com material alternativo;
- b. Obstáculos: dificuldades anteriores ou no decorrer do trabalho com as oficinas;

---

<sup>23</sup> Sobre este tema afirma Markhan (2004, p. 96): "Como um meio de comunicação, a Internet oferece novos canais para que as pessoas se comuniquem, novos canais para que os pesquisadores se comuniquem com participantes e novos espaços para a realização de pesquisas. Ainda principalmente baseados em texto, mas cada vez mais ampliado com movimento e imagens estáticas e sons, essas ferramentas são mutuamente paralelas e partem de tradicionais meios de interação. Assim, os pesquisadores podem explorar formas e práticas discursivas emergentes, ou estudar a forma como as pessoas usam CMC em contextos culturais ou utilizando CMC para interagir com participantes."

<sup>24</sup> Os critérios para transcrição encontram-se no capítulo 4.

- c. Oportunidades: características positivas que a oficina proporciona aos participantes;
- d. Mudança percebida após o fenômeno: alterações relatadas pelos participantes em seu padrão de vida individual ou coletivo após a participação em oficinas;
- e. Opinião sobre seu próprio trabalho: avaliação do participante sobre seu trabalho;
- f. Existência de planos para o futuro: expectativas do participante quanto a realizações futuras;
- g. Mudança de papéis sociais: análise e interpretação do pesquisador sobre mudanças nos papéis sociais exercidos pelos participantes

Para a transcrição de entrevistas gravadas, baseei-me nos critérios de PRETTI (1999), que estabelece normas de transcrição oral a fim de apresentar os dados coletados de forma clara, sem excluir informações significantes e elementos que auxiliem em sua interpretação. Dessa forma, os critérios foram adaptados para a transcrição (tabela 1) das entrevistas como descrito.

OCORRÊNCIAS	SINAIS	EXEMPLO
Omissão de palavras para manter a identidade do entrevistado e terceiros sob sigilo, assim como a preservação do texto.	Uso de ****	Por isso nos desvencilhamos do projeto ****
Discurso direto dentro da fala do entrevistado, se referindo a fala de outros.	Uso de ` `	E novamente eles diziam: ´não, não, não podemos ir a teatros`
Indicação do autor sobre a emoção ou intenção na fala do entrevistado	(minúsculo entre parênteses)	(rindo) e eu perguntei ao presidente do Banco porque o Guarani vale menos que o dólar.
Pausa longa	Uso de (...)	E diziam que a música não era para eles. (...)
Palavra incompreendida durante a transcrição	Uso de (?)	Para nós, as dificuldades, eu diria, são, (?) até demasiado grandes, entretanto...
Palavra em língua estrangeira	<i>Itálico</i>	Aqui nós temos os <i>gancheros</i> , que vocês chamam <i>catadores</i> .
Explicação do autor frente a recortes na fala dos entrevistados por desvios de assunto ou interrupções na entrevista.	Uso de [ ] Uso de [...] para recortes ou interrupções maiores.	E então eu comecei as oficinas. Você também é professora? Onde você mora? [ ]
Truncamento de diálogo entre pesquisador e entrevistado	/	Eu que/ mas o que você queria? / queria mudar...
Entonação enfática	<u>Sublinhado</u>	São <u>as crianças, não os instrumentos.</u>
Qualquer pausa	...	Nosso projeto... tem como objetivo... o saber compartilhado... na prática...
Comentários descritivos do pesquisador	((minúscula))	((lugar muito barulhento)) ((parou para tossir)) ((trocamos de lugar ))

**Tab.1.** - Normas de transcrição de entrevistas. (PRETTY, 1999, adaptação da autora)

## 5.1 APRESENTAÇÃO DE DADOS DAS ENTREVISTAS

Foram realizadas dez entrevistas entre 2011 e 2013, sendo três no Brasil (em São Paulo e Santo André) e sete no Paraguai (em Caacupé), algumas destas realizadas de forma não presencial utilizando comunicação mediada por computador (CMC). Os participantes, suas iniciais (para identificação nas entrevistas) e descrição são os seguintes:

PARTICIPANTES	DESCRIÇÃO
Andrea Burt (AB)	Mulher, 25 anos, paraguaia, assessora de um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo.
Dulce López(DL)	Mulher, 25 anos, paraguaia, professora de música e musicista. Participou da Oficina de Reciclados de Cateura quando criança e adolescente. Coordena um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo. Realiza a parte visual de divulgação desse projeto. É universitária do curso de marketing.
Favio Chávez (FCH)	Homem, 37 anos, paraguaio, músico, professor de música e ambientalista. É oficinairo e coordena um projeto e orquestra de instrumentos reciclados na comunidade de Cateura, Paraguai.
Fernando Sardo (FS)	Homem, 49 anos, brasileiro, músico, artista plástico, compositor e educador. Cria instrumentos e esculturas sonoras em um projeto paralelo com ex-oficinandos. Constrói instrumentos há 34 anos e realiza oficinas há 22 anos.
Israel López (IL)	Homem, 23 anos, paraguaio, músico e professor de música de um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo. É universitário e cursa arquitetura. Participou da Oficina de Reciclados de Cateura quando criança e adolescente.
Juan Gerardo Ayala (JGA)	Homem, 20 anos, paraguaio, músico e professor de música de um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo. Participou da Oficina de Reciclados de Cateura quando criança e adolescente, sendo convidado a tocar com o projeto até atualmente. É universitário e cursa Licenciatura em música com habilitação em instrumento (flauta).
Júlio Vasconcelos (JVC)	Homem, 46 anos, brasileiro, músico, educador, compositor e oficinairo, constrói instrumentos há 33 anos e realiza oficinas há 14 anos. É formado em música no curso de Licenciatura.
Luiz Szarán (LSZ)	Homem, 59 anos, paraguaio, regente, músico, compositor e pesquisador musical. Atualmente é diretor de uma fundação e de um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo.
Marco Arruda (MA)	Homem, 34 anos, brasileiro, músico e oficinairo. Realiza oficinas, apresentações musicais e constrói instrumentos há 12 anos.
Sergio Armoa (SA)	Homem, 20 anos, paraguaio, músico, regente e professor de música de um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo. Participou da Oficina de Reciclados de Cateura quando criança e adolescente. É universitário e cursa Licenciatura em música com habilitação em instrumento (cordas).

**Tab.2.** Descrição dos participantes das entrevistas. (elaboração da autora)

Com relação à apresentação de dados por temas, o conteúdo entre parênteses consiste na indicação, síntese ou esclarecimento pela pesquisadora de informações contidas nas entrevistas, e os trechos entre aspas correspondem a citações diretas das falas dos entrevistados.

### **5.1.1 Significado do objeto de pesquisa para o participante**

Esta seção indica as impressões dos entrevistados sobre a construção e prática com instrumentos musicais feitos com material alternativo. Quanto ao significado desta atividade para os participantes, estes forneceram as seguintes declarações:

(Andrea Burt)

Uma ferramenta para que se desenvolvam valores nas pessoas.

(Dulce López)

Oportunidade às crianças de poder estudar em sua própria comunidade. Abre muitas portas. Realização pessoal.

(Favio Chávez)

É um meio, um mecanismo, uma ferramenta. Uma possibilidade real de ensinar música a crianças. "Um significado ambiental à música." Uma oportunidade. Realização pessoal. Meio de transformar, de tornar as pessoas iguais pelo que valem como pessoas e diminuir a distância social. Muito envolvido.

(Fernando Sardo)

Prazer. Brincadeira. Trabalho. História de vida. (encontra-se muito envolvido). Ampliação de possibilidades.

(Israel López)

É tudo, é minha vida. Oportunidade, trabalho, reunião de pessoas, jovens crianças, em prol de algo. Igualdade e união pela música independente de diferenças. É uma boa alternativa para

começar a tocar, e também para ensinar às pessoas, mas depois que se quer fazer boa... é, crescer mais musicalmente e prosseguir os estudos, é necessário um instrumento tradicional. Fui sentindo muito carinho pelo instrumento e grato por poder viajar e atrair tanta atenção. Os instrumentos reciclados aqui não se compram. "Você precisa comprar duas latas de doce e compartilhar conosco para ter seu violão reciclado."

(Juan Gerardo Ayala)

"Música é tudo. Oportunidade, trabalho, carreira, instrumento, experiência que serve para toda a vida."

(Júlio Vasconcelos)

Relação intensa. Experiência. Interação. Trabalho. Visão mística da música. Tudo está conectado. Intuição. Sentir a música, experimentar. A teoria vem depois.

(Luiz Szarán)

Oportunidade de devolver à sociedade o que obtive quando jovem. Algo especial e muito próximo. Um grande meio de se conhecer as pessoas, de validar suas percepções acerca de si mesmas e dos outros.

(Marco Arruda)

Autoconhecimento, ampliar o conhecimento sobre outras culturas, criar sua própria sonoridade. Oportunidade que se amplia para todas as áreas e conexões. Educação, arte e ecologia. Novas possibilidades.

(Sergio Armoa)

É tudo. É oportunidade para se conhecer mais pessoas, de conhecer a si mesmo, outros países, outra cultura. É uma forma de mostrar às pessoas que o valor das ações e relações humanas está acima do dinheiro.

### **5.1.2 Obstáculos**

Quanto aos obstáculos enfrentados pelos participantes para construir instrumentos e tocar com estes, também se pretendeu averiguar se estes revelaram a existência de obstáculos internos

(do próprio indivíduo) ou externos (com relação a outros indivíduos, sistemas e ambiente). Sobre esse tema foram coletadas as seguintes informações:

(Andrea Burt)

O governo, pois é algo com que não se pode contar. O protagonismo (querer ser o centro das atenções) em músicos profissionais. "Não é fácil trabalhar com músicos". Condição de miséria das comunidades em que atua. Descaso das autoridades.

(Dulce López)

Problemas financeiros (para manter o projeto). Falta de apoio das autoridades. O paraguaio tem medo de tocar alguns instrumentos (crença na impossibilidade de tê-los ou tocá-los). "Inversão de cultura" no Paraguai (ausência da valorização de ações culturais em detrimento a outras ações. "Cabeças fechadas" (das pessoas, dos governantes) a mudanças culturais: "sempre vai ser um problema que as autoridades apostem no Paraguai." As autoridades acreditam que "apostar na cultura é gastar dinheiro." Falta de iniciativa das comunidades em serem autossustentáveis "ajudamos as comunidades que não recebem apoio e depois as ensinamos a conseguir coisas".

(Favio Chávez)

Ausência de instrumentos musicais para praticar. As crianças não podiam levar instrumentos para suas casas, pois custavam mais do que suas casas. Roubo, perda e avaria de instrumentos tradicionais. Situação de carência e extrema pobreza da comunidade. Trabalho infantil. "Condição mental" da comunidade (crença na impossibilidade de praticar música devido à condição de pobreza: "a música não é para os pobres"). "Barreira mental" (que a música está associada a classes mais altas da sociedade). Dificuldade em convencer as famílias a ingressar em um processo que denote tempo: "em Cateura tudo acontece muito rápido. Deixam a escola muito rápido... Começam a trabalhar muito rápido, as meninas engravidam muito rápido". As famílias querem aprender algo que lhes traga retorno rápido. (...) que lhes traga pão à boca" Descaso (das autoridades) pela comunidade e por direitos dos cidadãos. Negligência e situação marginal dos cidadãos, tendo suas necessidades básicas postergadas. "Cateura é um mundo apartado", "a sociedade que descartou o lixo também descartou essas crianças". Mundo consumista. Conceito pré-concebido de como deve ser o desenvolvimento (forma

ilógica de concepção - não sustentável).

(Fernando Sardo)

Os instrumentos musicais são muito caros no Brasil e foram muito raros até os anos 1990. Ausência de políticas que incentivem a divulgação e realização de arte em mídia e espaços artísticos. Limitação do ensino formal na área de música, porque privilegia apenas um tipo de música (modelo de música europeia e história da música ocidental) e não valoriza a diversidade cultural. Descaso dos governantes com a educação no Brasil: "falta de interesse em educar um povo que possa fazer suas próprias escolhas." (volta muitas vezes a esse assunto durante a entrevista). Comercialização da música, "americanização". Falta de autenticidade na criação. Falta de oportunidade de conhecer outras culturas no ambiente educacional. "Tanto a faculdade de música como a educação musical estão defasadas. Por quê?" Ambiente educacional que não privilegia a criatividade ("desperdício cultural", "a educação também poderia servir ao desenvolvimento"). Todos os sistemas políticos pouco contribuíram para o desenvolvimento humano.

(Israel López)

Pesquisar materiais e formas de construção dos instrumentos, porque denota tempo. (Não mencionou maiores obstáculos)

(Juan Gerardo Ayala)

Pânico cênico do próprio entrevistado (receio de apresentar-se em um palco). Ausência de oportunidades para as pessoas aprenderem música. Ausência de oportunidades de estudo e trabalho no interior do país.

(Júlio Vasconcelos)

"Resistência ideológica das pessoas." "Valores distorcidos (consumismo)." Sociedade "doente". Dualismo entre música erudita e música popular. Preconceito com relação ao ensino de música de forma vivenciada.

(Luiz Szarán)

O Paraguai é muito fechado culturalmente (etnocêntrico). Falta de recursos para os cidadãos

mais simples terem acesso à educação e cultura. Os cidadãos não acreditam poder fazer algo perante à realidade em que estão. Diferenças e distâncias sociais. Pobreza. Falta de apoio dos governantes. Falta de estímulo ao crescimento e autonomia das comunidades.

(Marco Arruda)

O ensino musical no Brasil não é completo e não abrange as necessidades das pessoas. Falta de estímulo à iniciativa de tocar e à criatividade. Relação do instrumento como mercadoria, como algo comercial. "O instrumento musical pode ser uma coisa cara, de acesso a poucos."

(Sergio Armoa)

Não há obstáculos relacionados a si mesmo e não vê dificuldades. Quanto às pessoas: "Acontece que as pessoas, a maioria aqui não tem quase nada, e, a saber, assim se quer morrer..." (falta de metas, objetivos de vida). Falta de perspectiva e existência de pobreza, miséria, violência e pessoas morando nas ruas.

### **5.1.3 Oportunidades**

Como oportunidades que a atividade proporciona a si e a outras pessoas, foram coletados os seguintes dados:

(Andrea Burt)

Iniciativa e autonomia das comunidades para que se tornem autossustentáveis. Desenvolver valores por meio da música. Diminuição da pobreza. Cultivo de disciplina e constância.

(Dulce López)

Proporcionar ensino com igual qualidade na capital e no interior do país (Paraguai). Tirar o medo do paraguaio de aprender um instrumento (de orquestra, diferente de sua cultura). Acesso à prática musical. Para socializar-se. Para tirar o medo de tocar. Autoconhecimento. Formação de rede. Amizade com pessoas do exterior. Pensar e fazer os outros pensarem sobre o que se joga fora. Autonomia. Iniciativa. Empreendedorismo. Criatividade: "para mim, isso é criatividade, poder se autoquestionar e procurar uma forma de fazer, sem ver somente os lados negativos."

(Favio Chávez)

Modificar a mentalidade das pessoas sobre suas capacidades e crenças. Mostrar que a música é uma linguagem universal. Proporcionar e conscientizar as pessoas de sua igualdade de direitos enquanto seres humanos. Desconstrução de crenças ( de que há coisas para ricos e para pobres e de que não são capazes de realizar música). "Plantar" "possibilidades de mudar a vida das pessoas". Modificar padrões e expectativa de modo de vida. Valorização do capital social e do autoconceito. Criar um plano de crescimento para iniciantes e alunos avançados dentro do projeto. Possibilidade de trabalho. Conhecer outras culturas e mostrar à sociedade do que são capazes. Deslocar o foco do valor do dinheiro e da posse de objetos para o foco no valor das pessoas e suas ações. "Romper com o sistema". Possibilidade de questionar o valor das coisas pré-estabelecido pela sociedade. Eliminar a divisão entre culturas e entre o conceito de erudito e popular.

(Fernando Sardo)

Ter acesso a instrumentos e a outras culturas. Desenvolver o conceito de sustentabilidade, autonomia, criatividade. Satisfação, divertir-se com o que faz. Abertura de "possibilidades na vida". Ampliar o conhecimento que o ensino formal não proporciona. Possibilidade de trabalho e desdobramento em outras atividades. Multiplicar o seu trabalho a outras pessoas. "Buscar criação e inovação." Disseminar diferentes possibilidades de se compor e fazer música entre as pessoas. "Comunicar-se com o mundo". Autoconhecimento. Estimular a iniciativa do indivíduo. (reconhece o dinheiro como uma forma de poder) Criar uma força que não acompanhe a lógica do dinheiro, mas que também proporcione uma forma de sustento e de escolha de trabalho. Interferir no ambiente em que vive: "onde um só já uma diferença incrível".

(Israel López)

"Fazer boa música e formar-se como uma boa pessoa. Isso é mais importante para mim. Na vida, ser boa pessoa é mais importante que ser bom músico. Se você for bom músico, mas não for boa pessoa, ninguém vai querer você e ninguém vai querer escutá-lo." "Viajar, atrair atenção para nosso grupo, conhecer outros países, porque chama tanta atenção..."

(Juan Gerardo Ayala)

Ajudar a pessoas impossibilitadas de estudar música. Aprender valores: "e eu acredito que esse tipo de coisa sirva para toda a vida." Crescer como músico, ter uma carreira, uma oportunidade. Aprender sobre luteria e poder reparar instrumentos, passar "por uma experiência muito linda.". Mudança de comportamento social e personalidade. Formação de rede. Mudança nos padrões e expectativas do modo de vida: "ter muito mais conhecimento e te abre muito mais a mente." Desenvolver a musicalidade. Aprender a sonhar sem fantasiar (sonhar com a sua própria realidade). Possibilidade de trabalho e alargamento das escolhas do modo de vida. Proporcionar algo às pessoas "que com uma coisa pequenina algo muito grande se faz".

(Júlio Vasconcelos)

Proporcionar relaxamento, equilíbrio. Desenvolver criatividade e "musicalidade". "Resgatar valores perdidos". Possibilidade de trabalho e de ampliação de suas atividades. Compartilhamento de conhecimento. Disseminação da atividade. Formação de rede de construção de instrumentos. Possibilidade de conhecer e pesquisar outras culturas. Eliminar "inúmeros dualismos" (entre música erudita e música popular, diferenças ideológicas sociais, religiosas). Possibilidade de "romper com preconceitos" e de "abrir a mente". Possibilidade de automotivação e de autoconhecimento. Proporcionar ambiente de inclusão na prática musical: "ninguém fica para trás". Estimular "competências musicais". Aprender enquanto ensina. Compartilhar ideias. Eliminar diferenças entre as pessoas (sociais, religiosas, filosóficas). Enriquecer o ensino formal, disseminando a prática entre professores e indicando sua "utilidade em sala de aula." Transmitir às pessoas (o conceito de potencialidade individual pertencida a todos. Transmitir o conceito de "preserve a natureza". Possibilidade de humanizar o cidadão.

(Luis Szarán)

Causar impacto dentro e fora das comunidades. Aprender a conviver com outras pessoas. Diminuir distâncias sociais e étnicas: "e àqueles que percebem suas diferenças, sociais, étnicas, (oportunidade) de poder fazer as coisas juntos, e se sentirem iguais." Simplificar e tornar acessível o ensino de música, "não tão rígida como um conservatório, para que não assuste as crianças, os alunos, e não os afastem". "Abrir-se (e conhecer) outras culturas". Possibilidade de deslocar o valor do dinheiro e da aquisição de bens para a valorização das

ações humanas e das relações entre as pessoas. Conscientização do potencial das ações dentro das comunidades. Proporcionar a grupos mais simples a conquista de autonomia, criatividade e autossuficiência. Modificar comportamento das pessoas (descrença na igualdade). Fortalecer a crença na ação individual e coletiva. Autoconhecimento. Desenvolvimento e fortalecimento das relações entre as pessoas (formação de rede). Alcançar a escola regular com a abordagem (de oficinas, de ensino prático).

(Marco Arruda)

"Ajudar na criatividade e percepção das pessoas, principalmente crianças e jovens." Conhecer outros países, outras culturas. "Conhecer sua própria cultura." Viajar para outros países. "Complementar" o que o ensino tradicional (e o ensino de música) não proporcionam. Ampliação das oportunidades de trabalho e desdobramento das atividades com a construção de instrumentos:" a partir daí coordenamos as atividades: oficinas, cursos, exposições, histórias, apresentações e outras atividades." Eliminar o empecilho do custo para se praticar música. Autoconhecimento. Possibilidade de inovar, criar. Ampliar áreas de atuação além da música: "me envolvo muito com a pesquisa de sons e como reaproveitamento." Trocar experiências com as pessoas, aprender enquanto ensina. "Instigar essas pessoas, mostrar outras possibilidades, dar esse *start* e fazer as pessoas olharem para o próprio trabalho (autoconceito)". Autoestima: "e dar valor a isso". Conquistar (editais) reconhecimento do Ministério da Cultura (do Brasil). Reconhecimento da sociedade: "vou lutar pelo meu *honoris causa*."

(Sergio Armoa)

Eliminar o obstáculo de não ter instrumentos para se praticar música. Acesso ao conhecimento, às aulas de música. Música para todos. Oportunidade de educar por meio da atividade, de "proporcionar ânimo total, sentimento... De educar toda a gente, de tirá-las das ruas, de acabar com a violência e formar bons cidadãos ". Mostrar às pessoas a crença na própria capacidade e que o valor das ações acima do valor do dinheiro. "que não é preciso de tantas coisas no mundo, e sim que lutar, que seguir adiante". Possibilidade de trabalho e de ampliação de possibilidades. Relação entre as pessoas.

#### 5.1.4 Mudança percebida após o fenômeno

(Andrea Burt)

(nas pessoas): formação de sociedades filarmônicas. Autonomia das pessoas e grupos. Criação e fortalecimento de rede. As pessoas acreditam em suas ações e se fortalecem na coletividade. Melhor articulação das comunidades. "O que muda é sua percepção do que é a socialização." As comunidades ganharam visibilidade social. "Conseguimos patrocínio de várias empresas."

(Dulce López)

(Em si mesma) " a parte social, de relacionar-se com as pessoas": "Eu, pessoalmente era uma pessoa muito tímida... eu nem falava... quando criança eu era aquela que não falava... nunca falava. E hoje em dia, depois de 17 anos eu coordeno um projeto em que tenho que falar com todos, com coordenadores, com crianças, às vezes tenho que ser apresentadora (...) muda a percepção do que é socializar". Suas possibilidades de trabalho e de atuação na sociedade foram ampliadas.

(Mudança geral): Os paraguaios perderam o medo de tocar um instrumento. Formação de rede em nível nacional e fortalecimento da coletividade. Os que participam criam vínculos de amizade e nunca estão sozinhos. O paraguaio perdeu o medo da música e chamamos atenção para a produção do lixo, sobre o que acontece com o que se joga fora. Passaram a viajar e tocar em lugares diferentes, outros países. Mudaram o que pensavam sobre suas capacidades. "Aprendemos muitíssimas coisas que não te ensinam nos conservatórios, como improvisar". "Musicalmente... E... Justamente porque tem limitações esses instrumentos, aprendemos muitíssimas coisas musicais que não te ensinam nos conservatórios, não te ensina um professor de violino... Não te ensina um professor... Nem de regência nem de nada, que são improvisações, sobretudo, porque, como te disse, são muito difíceis de executar, e, ao ser totalmente reciclado, podem variar, pode ser que a corda se afrouxe, e...pode ser que o cano por estar frio, não esteja andando bem e te soe outro tom, ou seja, mas que todos nós aprendemos a ser um pouco mais improvisadores, que é uma qualidade que falta a muitos músicos que são só de conservatórios, que não tem nem a prática, que não tem nem a prática de repente..." Criamos uma própria técnica para tocar os instrumentos. Demonstramos que o lixo pode soar. Os grupos (e projetos) ganharam visibilidade mundial. Foi "muito importante em sua formação". Passamos uma mensagem do que se desperdiça tanto em criatividade e

valor quanto com relação às coisas que jogamos fora. "O 'Reciclados' hoje é um disparador para outras coisas."

(Favio Chávez)

(mudança pessoal): Para mim essa atividade é uma motivação de vida. Realização pessoal. Visibilidade social: as crianças passaram a existir para a sociedade. "o que acontece com essas crianças já é preocupação da comunidade". As crianças hoje conseguiram instrumentos para tocar. Emergiram problemas antes ignorados: "as mudanças são maiores... É... Eu posso te dar um exemplo... Os meninos, quando ... nós começamos a ensiná-los... Quase nenhum tinha documento de identidade... Ter um... documento de identidade é um direito humano... É um direito fundamental de um ser humano... ter uma identidade, ser conhecido (...) senão, de outra maneira não existe para a sociedade." Mudança de comportamento nas crianças e jovens e em suas famílias (consciência de direitos e iniciativa para buscar mudanças e conquista de direitos). Os participantes tem agora uma possibilidade de carreira. A oficina e orquestra de Reciclados hoje são estágios iniciais do aprendizado dos participantes. Melhoria de condição de vida nas comunidades. Sentem-se mais confiantes e acreditam em suas ações. Consciência de igualdade e inclusão. Eliminação ( em processo) da distância entre a prática musical e as pessoas de condição mais simples.

(Fernando Sardo)

Passou a acreditar nas coisas que faz, trouxe o seu mundo interno e criativo à tona. Ampliou suas possibilidades de trabalho. Agora pode mostrar às pessoas que "elas podem inventar a sua própria música". Hoje conhece mais outras culturas e sente maior responsabilidade do que transmite como educador e artista. Pensa na arte como "universal." Pode hoje se empenhar num sistema que segue "na contramão da mídia comercial" A atividade se transformou em fonte de renda. Conseguiu se sustentar construindo instrumentos. Sente-se realizado profissionalmente: "me trouxe muito mais maturidade musical, mais artística". Mudança de conceito nas pessoas sobre as possibilidades do fazer musical. Música mais autêntica, original. Aprende sempre enquanto ensina. Transformou-se enquanto educador. Muitas pessoas que passaram por suas oficinas passaram a ser oficinairos. Ampliou a escolha de atividade ocupacional e de trabalho a muitos participantes.

(Israel López)

Mudou muito. Musicalmente, a timidez, o receio da música, do palco. O que eu pensava da música. Não imaginava que a música abarcava tantas coisas. Com o reciclado, perdi a timidez. Pudemos fazer mais amizades, fizemos crescer, alargar as mentes. Com o reciclado não tinha medo de tocar, não ficava tímido. Demonstrei para as pessoas que dava pra fazer música com lixo. A sensação de instrumentista mudou muito (para melhor). "Não construí, mas ajudei a repará-los e testava-os todos."

(Juan Gerardo Ayala)

Alargamento da escolha profissional e possibilidade de cursar uma Universidade. Viajou e conheceu outros países, tomando contato com outras culturas. Passou a ver a música como uma possibilidade de trabalho. Oportunidade de carreira. Mudou o seu comportamento com relação à música (como uma atividade possível e acessível). Hoje é mais *pícaro* na música (entendido, "velhaco", vivido). Sua timidez e medo de se apresentar diminuiu, é mais comunicativo e relaciona-se com muitas pessoas. Sente orgulho e satisfação em tocar: "eu aprendi a solfejar mais meu som, também. (...) Fortaleceu minha sensação de instrumentista." Tem consciência de que causa impacto e emoção tocando para as pessoas. Relatou mudanças em sua personalidade: "mais disciplinado e humilde". Começar com o reciclado marcou sua vida. Hoje acredita que tocar com reciclados é um estágio importante, mas provisório. Mudou sua relação com o instrumento. Hoje pensa que o instrumento é apenas um meio para muitas coisas, inclusive música.

(Júlio Vasconcelos)

"Minha memória tonal melhorou." A relação com a música se tornou mais intensa. Hoje percebe sua interferência na maneira como lecionam os professores que participam de suas oficinas. Relatou melhora de suas habilidades musicais. "Facilita a prática musical. Mais aprendo do que ensino".

(Luis Szarán)

Gerou muitos recursos para os projetos e para a comunidades. As pessoas mudaram seu comportamento com relação à música, passando a considerá-la uma atividade possível. Novos projetos surgiram a partir disso. Visibilidade social, difusão do ensino de música e ampliação

das escolhas de trabalho. As pessoas aprenderam a criar com o que se tem. Capacidade de recriar-se. Desenvolvimento pessoal. Autoconhecimento. As pessoas conhecem mais outras pessoas e convivem melhor.

(Marco Arruda)

Autoconceito. Satisfação e realização com a música (como atividade, como trabalho)." Somos privilegiados". Conheceu outras culturas. Ampliação das capacidades e oportunidades de trabalho. "Aprende enquanto ensina" e troca experiências com outras pessoas. Descobriu que interfere na forma como as pessoas olham para o que fazem e que pode "instigá-las e mostrar outras possibilidades e a valorizar suas ações".

(Sergio Armoa)

Ajudou-o a "seguir adiante ( na vida), a ter uma meta." Proporcionou motivação, incentivo, contato com outras pessoas e retorno sobre o seu trabalho. Suas atividades atuais (tocar, viajar, lecionar e estudar música) estão ligadas ao seu ingresso no projeto.

### **5.1.5 Opinião sobre o seu próprio trabalho**

(Andrea Burt)

Muito importante. "Muita responsabilidade." Tem grande admiração pelas mudanças que consegue promover em comunidades por meio da música.

(Dulce López)

Importante. Muita responsabilidade. Satisfeita com o que faz (comentou que viaja cinco horas por dia por transporte coletivo para chegar às comunidades). Precisa estar "em todas as comunidades para poder ajudá-las e "garantir que tenham o mesmo ensino." Sente que contribui "dentro dos grupos de alguma forma." Quer praticar o que aprendeu na *El Reciclados*. Seu trabalho torna-a independente. Sente-se mais consciente. Quer ensinar.

(Favio Chávez)

Importante. Gratificante. Está ligado à sua forma de viver, não consegue separar (mesmo

mencionando "privar-se de coisas", como tempo para si e para a família). Sente-se realizado. Sente-se como "pai, assistente social" e professor. "Para mim, vale muitíssimo." Sente que pode mudar a forma como pensam as pessoas, representa sua ação como uma força dentro da lógica de exclusão a que vivem as pessoas da comunidade.

(Fernando Sardo)

Importante. Consciente. Que exerce um papel de responsabilidade. Sente-se como alguém "de iniciativa", de sucesso, que deu certo, e "feliz por poder compartilhar com os outros" o seu "próprio mundo". Autêntico, inovador. "aquela coisa que eu sempre acho que o universo conspira para tudo que a gente 'tá' na frequência". Sua vida, seu sustento. Acredita que "faz diferença" (foi convidado a participar de uma exposição com seus instrumentos sobre pessoas que fazem a diferença em São Paulo) Demonstra crença em si mesmo, no que faz.

(Israel López)

"Hoje é minha vida. Estudo, toco e vivo da música."

(Juan Gerardo Ayala)

Importante. Algo que exige muito de seu esforço. Que "vai longe" fazendo o que faz. Tocar com reciclados é importante, mas provisório. "Não há porquê de seguir tocando com esse mesmo".

(Júlio Vasconcelos)

Importante. "Sou loucamente apaixonado pela causa. Assim como a mulher tem a necessidade de ser mãe, eu sinto a necessidade de gerar novos sons, instrumentos novos, diferentes, já existentes ou não." Transmite a música de forma prática e útil. Compartilha o que sabe e aprende também. Uma necessidade em sua vida.

(Luis Szarán)

Importante. Sente que devolve à sociedade o auxílio que recebeu das pessoas. Atividade ligada à sua vida.

(Marco Arruda)

Importante. Atividade ligada à sua vida. Atividade de grande valor. Acha que contribui para a sociedade. Sente-se criador, inovador e estimula as pessoas a fazerem o mesmo, cada um à sua maneira. Sente-se privilegiado. Cada vez aprende mais com o que faz.

(Sergio Armoa)

Importante. Atividade ligada à sua vida. Satisfeito. Estimulado pelos outros.

### **5.1.6 Projetos futuros**

(Andrea Burt)

(não mencionou projetos individuais). Tornar as comunidades autossustentáveis. Conseguir incentivo e patrocínio de empresas. Angariar fundos para a fundação e dar sequência a novos projetos sociais.

(Dulce López)

Pretende continuar os estudos. Ampliar a formação (curso marketing). "Inovar, mudar". Buscar formas diferentes de ensinar música. Trabalhar sempre com pessoas. Tem interesse em estudar psicologia.

(Favio Chávez)

Encontrar pessoas que se especializem na construção de instrumentos para suceder os que hoje são construtores. Participar de um filme que será lançado em 2014 sobre suas atividades sociais. Proporcionar mais oportunidades de crescimento profissional aos participantes das oficinas. Divulgar sua atividade a um maior número de pessoas. Promover ações que modifiquem o comportamento das pessoas.

(Fernando Sardo)

Escrever um livro. Prosseguir com o trabalho atual de construção de instrumentos, oficinas e apresentações com esses instrumentos: "porque eu vejo que isso tem comunicação, sim, com o mundo." Transmitir uma mensagem de igualdade a todos. Rever o seu processo criativo

acompanhando o processo de outros. Colocar em prática novas ideias.

(Israel López)

Concluir os estudos na Universidade e continuar estudando e ensinando. Se houver possibilidade, gostaria de estudar no Brasil.

(Juan Gerardo Ayala)

Concluir os estudos na Universidade, viajar e tocar. Crescer como instrumentista e como pessoa.

(Júlio Vasconcelos)

Promover oficinas e disseminar a prática de construir e tocar com instrumentos musicais alternativos entre as pessoas. Aprimorar técnicas de construção de instrumentos por meio da troca de experiências entre construtores e oficinandos Expandir seu trabalho por meio dessa atividade.

(Luis Szarán)

Participar de um filme que será lançado em 2014 sobre suas atividades sociais. Inserir oficinas de instrumentos musicais com materiais alternativos no currículo escolar. Fundar novas sociedades filarmônicas autônomas em comunidades carentes. Expandir seu projeto social e divulgá-lo a mais países em busca de apoios e patrocínios.

(Marco Arruda)

Publicar um livro. Participar de novos editais de cultura (do governo). Realizar novas oficinas e formar parcerias com outros grupos musicais e artistas.

(Sergio Armoa)

Criar um novo projeto de construção de instrumentos com tubos de PVC. Concluir os estudos, viajar a outros países, tocar e reger em orquestras e ensinar música.

### 5.1.7 Mudança de papéis sociais

(Andrea Burt)

De participante de projetos sociais, tornou-se assessora de imprensa de uma Fundação que desenvolve projetos sociais.

(Dulce López)

Iniciou o aprendizado de música nas oficinas de instrumentos reciclados. Viajou a vários países tocando. Tornou-se professora de música e ampliou suas escolhas profissionais.

(Favio Chávez)

De ambientalista, passou a ser professor, fundador e coordenador de uma oficina de instrumentos com materiais reciclados. Também passou a apresentar-se como músico em outros países. As atividades com a Oficina se desdobraram na "Orquestra de Reciclados" e Favio Chávez aceitou a proposta de uma empresa cinematográfica para gravar um filme documentário sobre o projeto, denominado *Landfill Harmonic*. Favio Chávez participou das gravações, ocupando papel de destaque.

(Fernando Sardo)

Quando adolescente começou a construir instrumentos sozinho. Hoje trabalha como músico, compositor, educador, oficinheiro e artista plástico. É autor de instalações sonoras fixas em diversas cidades brasileiras e coordena um grupo musical que constrói e toca instrumentos musicais alternativos.

(Israel López)

Começou a aprender música nas oficinas de instrumentos reciclados. Viajou a vários países tocando com essa orquestra. Hoje ensina música, cursa a universidade e toca na orquestra principal de Assunção.

(Juan Gerardo Ayala)

Começou a construir instrumentos quando criança nas oficinas de reciclados. Tocou durante

anos na *Los Reciclados*, tendo viajado com o grupo para diversos países. Passou a ser multiplicador das oficinas. Hoje ensina música, cursa Licenciatura na universidade e toca em grupos musicais.

(Júlio Vasconcelos)

Começou a explorar possibilidades sonoras dos instrumentos na adolescência. Hoje é professor de música (presencial e à distância), músico e oficinairo de instrumentos musicais com material alternativo.

(Luis Szarán)

De regente e pesquisador de música, agregou às suas atividades a fundação e manutenção de projetos de cunho social em seu país. Luiz Szarán aceitou a proposta de uma empresa cinematográfica para participar do filme documentário denominado *Landfill Harmonic* sobre a Oficina de Instrumentos Reciclados de Cateura e "Orquestra de Reciclados" junto a Favio Chávez, mesmo após o rompimento com o projeto Sonidos de La Tierra . Luiz Szarán participou das gravações, ocupando papel de destaque.

(Marco Arruda)

Começou como músico a pesquisar e construir instrumentos musicais com material alternativo. Hoje é oficinairo e construtor desses instrumentos, viajando pelo Brasil e exterior oferecendo oficinas, palestras e performances.

(Sergio Armoa)

Começou a construir e tocar instrumentos quando criança nas oficinas de reciclados. Tocou durante anos na *Los Reciclados*<sup>25</sup>, tendo viajado com o grupo para diversos países. Passou a ser multiplicador das oficinas. Hoje ensina música, rege e cursa Licenciatura na universidade, participando de grupos musicais.

---

<sup>25</sup> Outra denominação a que se referem alguns oficinados sobre a "Orquestra de Reciclados de Cateura".

## 5.2 DADOS DE ARQUIVOS AUDIOVISUAIS

Os arquivos audiovisuais utilizados como fonte de dados foram vídeos e notícias sobre a "Oficina de Instrumentos Reciclados de Cateura", "Oficina de Luteria Experimental de Fernando Sardo" e oficina "Ciclo Natural" publicados na internet.

### 5.2.1 Trechos do *trailer* do filme "Landfill Harmonic" ( Harmonia do Aterro)

A "Oficina de Instrumentos Reciclados de Cateura" teve como desdobramento de suas atividades a "Orquestra de Reciclados", grupo musical formado pelos oficinandos e Favio Chávez, que já se apresentou em diversos países, divulgando a oficina, o trabalho institucional em benefício dos jovens participantes e a iniciativa de construir instrumentos a partir do lixo. Uma fundação americana que beneficia iniciativas sociais de pequenos grupos propôs a Favio Chávez a filmagem de um documentário denominado *Landfill Harmonic* ("Aterro Harmônico", como tradução literal, ou "Harmonia do Aterro", como tem sido divulgado) que descreve a oficina e orquestra de reciclados no contexto paraguaio, incluindo relatos de seus realizadores e participantes. Por essa razão, a transcrição de diálogos do *trailer* do filme "Harmonia do Aterro" (DAN CASE, 2012)<sup>26</sup> foi utilizada como fonte de dados, inclusive por conter relatos de construtores que não foram entrevistados, como Nicolas Gomez<sup>27</sup>, que vive no aterro de Cateura e constrói os instrumentos para a "Orquestra de Reciclados". A realização da obra cinematográfica foi possível mediante o recolhimento de doações promovidas por meio da internet e de patrocinadores e até o momento não foi apresentada ao público. Os realizadores apenas disponibilizaram o *trailer* do documentário, que foi utilizado como fonte.

Como mencionado no capítulo 2, o conceito de oficina do grupo paraguaio é baseado no reparo de instrumentos antes confeccionados pelo construtor DN e em adaptações para o próprio uso dos oficinandos. O *trailer* publicado na internet (DAN CASE, 2012) contém a seguinte descrição:

Uma orquestra para crianças com instrumentos feitos de lixo? Um violoncelo feito a partir de uma lata de óleo e pedaços de madeira que foram jogados no lixo, um saxofone feito de colheres e botões. Estes instrumentos são criados por Dom Nicolas, um "reciclador" sem nenhuma experiência anterior com construção de instrumentos musicais, que está vivendo 'Com uma mão na frente e outra atrás', 'vendendo o almoço para comprar o jantar' pelo depósito de lixo em Cateura, Paraguai. Inspirado por esta iniciativa e criatividade, Luiz Szarán, diretor de "Sonidos de la Tierra", formaram a "Orquestra de Reciclados", com

<sup>26</sup> Segundo a fundação realizadora, o filme *Landfill Harmonic* será lançado apenas em 2014.

<sup>27</sup> Citado como "Dom Nicolas" (senhor Nicolas) nos relatos.

crianças que vivem perto do lixão. "Nosso principal objetivo não é formar bons músicos, mas para formar bons cidadãos." Agora com trinta membros fortes, (e à procura de mais, por uma orquestra completa) ouça os doces sons desses instrumentos "reciclados" e as esperanças e os sonhos das crianças que os tocam...

Os depoimentos extraídos do *trailer* contam com os participantes Favio Chávez (responsável pela Orquestra de Reciclados de Cateura), Luiz Szarán (fundador de um projeto de educação musical voltado a comunidades carentes) e Dom Nicolas.

*FCH:* Parece que nos sentimos como uma conexão... nos sentimos como uma ponte, e às vezes... E... Acredito que essa é nossa missão. Fazer uma ponte para dois mundos diferentes... E vemos que os dois mundos não são irreconciliáveis... que formamos parte de um só mundo ... E a música é essa ponte [...]

*LSZ:* A meta principal não é formar bons músicos, mas sim bons cidadãos. Não os damos os peixes, como se diz, mas sim lhes damos a vontades de pescar e ensinar como pegar os peixes.

*FCH:* Creio que... há algo a copiar, há algo a ... a imitar ... não são as coisas materiais, mas sim o conhecimento... Como diz o maestro Luiz Szarán, o poder de Mozart não é o celular ou as roupas, mas o poder de Mozart é o da inteligência...

*DN:* Eu não sei quem é esse Mozart, aí...

*LSZ:* Este senhor, Dom Nicolas, nos deu uma lição maravilhosa... No sentido de que... (emocionado) Alguém, vivendo... no estágio mais baixo de pobreza... Se alguém tem iniciativa, se alguém tem criatividade, até o próprio lixo pode se converter numa ferramenta educativa que muda a sua vida e a vida de muita gente... E isso nos inspirou a criar toda uma orquestra que transmite essa filosofia a toda a gente.

*FCH:* Não vamos mudar suas vidas. Há muitos jovens que têm uma realidade tão cruel. Eu acredito que a música... não muda imediatamente e não ataca problemas tão ... como a comida, a saúde... Mas sim ajuda para educar as crianças e jovens para que caíam cada vez menos nisso...

*DN:* Agora eu me orgulho muito mais de meu trabalho, porque eu estou construindo algo bom para os músicos.

Durante a pesquisa de campo no Paraguai, questionei o fato de o construtor de instrumentos Nicolas ainda viver nas mesmas condições, apesar de auxiliar dois projetos distintos que recebem incentivos de empresas e de multinacionais. Os organizadores afirmaram que o construtor recusou uma nova residência oferecida pelos grupos, argumentando ser morador do aterro há muito tempo e manifestando sua vontade de continuar vivendo em Cateura. Em respeito a essa decisão, os grupos realizaram melhorias em sua residência, como reformas e instalações de energia elétrica, água e esgoto, assim como oferta de alimentação e vestuário. Não foi declarada oferta de remuneração ao construtor, embora os dois projetos recebam incentivo de empresas, contribuições e doações particulares. No site de divulgação do documentário foi encontrado o seguinte texto:

Bem-vindo ao Aterro Harmônico. Um filme sobre um reciclador de lixo, um professor de música e um grupo de crianças de uma favela paraguaio que tocam instrumentos feitos inteiramente de lixo. "Aterro Harmônico" é uma bela história sobre o poder transformador da música, que também destaca duas questões vitais de nossos tempos: a pobreza e a poluição de resíduos. A história se desenvolve em uma

das favelas mais pobres da América Latina. Mesmo fora de Assunção, Paraguai; Cateura é depósito de lixo da cidade. Ela é construída sobre um aterro sanitário. Aqui, as pessoas vivem em um mar de lixo. E vivem do lixo.

Cercado por histórias de drogas e violência, o alcoolismo e a miséria, eles fazem esforços hercúleos para reafirmar a sua vida e dignidade.

Não havia dinheiro para instrumentos de verdade quando músico local Favio Chávez começou sua escola de música no bairro, então juntos eles começaram a fazer instrumentos de lixo - violinos e violoncelos de tambores de óleo, flautas de tubulações de água e colheres, guitarras de caixas de embalagem. Nosso filme documenta as origens da orquestra e, como a história evolui, segue-os em uma turnê mundial. Junte-se a nós nesta viagem e testemunhar o incompreensível esforço inventivo de um seletor de lixo humilde, e um professor de música que, através de sua ingenuidade, são capazes de criar instrumentos a partir de materiais reciclados, dando vida a uma das orquestras mais improváveis do mundo.

Os instrumentos são inteiramente feitos de lixo. Eles chamam isso de "A Orquestra de Reciclados". Em breve. Em Janeiro de 2014. (LANDFILL HARMONIC, 2013b, tradução nossa)

A análise de tais documentos evidencia o discurso apelativo por parte dos divulgadores da oficina e orquestra de reciclados, pois a conclusão da filmagem e exibição do filme envolve custos por eles angariados. Como dado indicativo, os textos analisados que acompanham o *trailer*, assim como os diálogos transcritos devem ser confrontados com os relatos dos antigos oficinados Dulce López, Juan Gerardo Ayala, Israel López e Sergio Armoa e suas percepções acerca de tal atividade. Para confirmar se a construção de instrumentos com material alternativo auxilia no fortalecimento da confiança para a prática musical, desvinculando-a da condição de posse de um instrumento para realizar música, os relatos desses ex-oficinados já adultos foi essencial, pois demonstraram a mudança de papéis sociais, a oportunidade de trabalho e estudo para realização pessoal a partir da construção de instrumentos com material alternativo.

Já em outra página de divulgação do documentário encontramos a seguinte definição do *Landfill Harmonic* (2013a, tradução nossa), em que se destaca a utilização dos termos "transformação" e "capacitação":

Aterro Harmônico não é simplesmente um filme. É um movimento social de caridade para oferecer soluções criativas e simples para as comunidades mais pobres que podem criar um poderoso meio de transformação social. Pretendemos usar o filme como um veículo e para reforçar o quanto ideias simples podem fazer para mudar comunidades. O Movimento Social Aterro Harmônico vai mostrar o poder da criatividade, esperança, capacitação e trabalho comunitário.

### 5.2.2 Documentos públicos sobre a Oficina "Ciclo Natural"

Durante o cruzamento de fontes, relacionei aos dados de entrevistas o documento denominado "Proposta para Realização de Curso Intensivo" da oficina "Ciclo Natural"

publicada na página eletrônica do grupo (CICLO NATURAL, s.d.). Trata-se de um texto de anúncio publicitário destinado a atrair interessados em ingressar nas oficinas ou em contratar o trabalho do grupo mediante pagamento. Deste documento, destaco o seguinte trecho:

Descubra possibilidades sonoras de objetos cotidianos, transforme sucata e outros materiais inusitados em instrumentos musicais alternativos e desperte sua musicalidade natural ao tocar em conjunto através da improvisação orgânica. [...] O papel do ser humano no planeta Terra deve ser repensado e a busca por soluções para a questão do lixo se constitui um dos pilares deste curso que visa, acima de tudo, a transformação da visão de mundo e o encontro com a natureza artística do ser. [...] Neste curso dinâmico e objetivo o participante terá contato com os variados instrumentos do Ciclo Natural e, através de dinâmicas simples e práticas, será convidado a utilizar seu corpo como instrumento musical, criando e experimentando sons e valorizando suas potencialidades. [...] O conteúdo teórico inclui conceitos básicos de: som, acústica, música em diferentes culturas e educação ambiental.<sup>28</sup>

Um ponto questionável quanto à eficácia deste material é o tom apelativo de que se serve o discurso. Mas apesar de conter expressões emocionadas, o texto é considerado documento porque menciona a descoberta da "musicalidade natural" em decorrência da construção de instrumentos, o que se ajusta à hipótese de fortalecer a confiança na possibilidade de tocar e na instalação de um pensamento motivador, para que o interlocutor acredite na ideia de musicalidade inata.

Com relação à interação social, afirma o grupo no mesmo documento:

São realizados jogos musicais e lúdicos de interação sonora e integração com o grupo, onde o corpo (principal instrumento musical de cada um) é trabalhado de forma prática e criativa em conjunto com os instrumentos construídos.

No trecho "transformação da visão de mundo e o encontro com a natureza artística do ser" citada no texto do grupo, a oficina Ciclo Natural utiliza um discurso que não aborda o enfraquecimento de crenças, mas sim o aumento destas, denotando à música um suposto poder e sugerindo a transformação do oficinando a partir da transformação do material alternativo em instrumentos musicais. Tal abordagem poderia ser mais significativa para evidenciar nossa hipótese a respeito dos benefícios decorrentes da construção de instrumentos com material alternativo se a proposta do trabalho com essas oficinas fosse mais consistente com relação ao método e didática, aliada aos objetivos explicados pelos oficinairos. Quanto ao conteúdo, o qual inclui "conceitos básicos de: som, acústica, música em diferentes culturas e educação ambiental", trata-se de excessiva informação para o tempo disponível às oficinas (as intensivas duram dois dias), e a curta duração das oficinas permite apenas uma abordagem superficial, pois sua atividade principal é a construção de instrumentos com material alternativo.

<sup>28</sup> Material público de divulgação da oficina "Ciclo Natural" cedido pelo próprio grupo.

Nos registros audiovisuais (CICLO NATURAL, 2008) da oficina "Ciclo Natural", observamos a ocorrência de atividades coletivas sem liderança, de caráter improvisatório, com objetos ou instrumentos construídos, organizadas e dirigidas pelo grupo com duração indeterminada, além da presença deicineiros praticando música junto aos ofcinandos. A ênfase na prática musical coletiva e a interação entre ofcinandos e oficineiros de maneira não hierárquica em atividades de improviso pressupõe a música como algo que pode ser aprendido como resultado da prática e incentivo coletivo, e constitui-se como dado favorável à hipótese. Apesar de suas atividades serem predominantemente voltadas ao processo do que aos resultados, o texto de proposta das oficinas a contratantes demonstra confiança e familiaridade com a prática musical, assim como os ofcinandos que realizaram a transição de papéis sociais por meio das oficinas, inclusive na experiência da prática musical coletiva por meio do improviso, pela não diferenciação entre instrumentos tradicionais ou construídos pelo grupo, por incentivar a criatividade musical por improviso.

### **5.2.3 Documentos públicos da Oficina de Luteria Experimental**

Os documentos públicos sobre as oficinas de Fernando Sardo consistem em três vídeos publicados em meio eletrônico. O primeiro é um documentário realizado pela Fundação Padre Anchieta que descreve o trabalho do oficineiro com crianças, jovens, adultos e idosos (TV CULTURA, 2011a). Em resposta a este documentário, foi encontrada no site a seguinte declaração: "a música tem que vir da alma, e não de um instrumento caro, e este mestre Fernando Sardo, fez um belo trabalho, ensinando crianças a construir instrumentos brincando." Esta afirmação, bem como os demais depoimentos de ofcinandos no documentário, não apresenta indícios de crença na incapacidade de tocar instrumentos, sendo assim favorável à hipótese.

Em outro documentário também da Rede Cultura de Televisão Brasileira, denominado "O Som Que Vem do Lixo" (TV CULTURA, 2011b), o oficineiro Fernando Sardo descreve a busca pela matéria prima para a criação de seus instrumentos em ferros-velhos e organiza uma pequena rede de reciclagem, solicitando a conhecidos que reúnam materiais descartados. Nesse mesmo arquivo são exibidas oficinas, realizadas na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA), nas quais o oficineiro constrói instalações sonoras (esculturas ou construções sonoras de grande porte para prática musical coletiva) com os ofcinandos. Destas oficinas originou-se o Grupo Experimental de Música (GEM).

O terceiro documentário (CLARA SAITO, 2011) é o registro de uma oficina de Fernando Sardo realizada em uma escola pública de São Paulo no ano de 2011. Neste destaque o relato de uma afinandanda: "acho uma coisa super interessante [...] porque estamos acostumados a vir, sentar e ter aula [...] é como se fosse uma intersecção no nosso dia-a-dia de aula [...] todos trabalham em grupo, é muito legal." Outro depoimento: "Estou aprendendo bastante [...] a gente também pode aprender a fazer [...] eu nunca me imaginei fazendo isso, foi super legal". Sobre a relação entre o lixo e a música, Fernando Sardo afirmou que "as pessoas têm pouco amor pelas coisas porque têm pouca identidade com elas." A respeito da transição de seu trabalho de artista a oficineiro, Fernando Sardo mencionou: "foi uma criança que me ensinou que eu podia ser professor também". Os dados, tanto de entrevistas, quanto dos documentos públicos e da observação de oficinas demonstram a dinâmica do trabalho de Fernando Sardo na formação de grupos com interesses em comum, na priorização do ensino de música como experiência e no estímulo à criação e construção de instrumentos musicais alternativos.

### 5.3 COMPARAÇÃO ENTRE FONTES (ENTREVISTAS, DOCUMENTOS E OBSERVAÇÃO DE OFICINAS)

Na medida em que os dados foram coletados e interpretados individualmente, a comparação com outras fontes em um mesmo método permitiu confrontar os resultados verificados com maior clareza. Neste ponto também foram comparadas informações obtidas pelos relatos de participantes ao contexto em que atuam as oficinas. Por meio da contextualização é possível realizar uma interpretação mais consistente da informação qualitativa

Os participantes paraguaios afirmaram haver, além de problemas financeiros, a precariedade no ensino público em determinados locais, de modo que a educação musical não é oferecida a todos, por isso veem as redes públicas de educação como uma instância com a qual não podem contar. Entretanto, a Lei Geral da Educação do Paraguai (1998, *tradução nossa*) prevê, nos quatro artigos abaixo:

Artigo 1º: Cada habitante da República tem o direito a uma educação integral e permanente como um sistema e processo terá lugar no contexto da cultura da comunidade.

Artigo 2º: O Sistema Nacional de Educação foi concebido para beneficiar todas as pessoas da República. Os povos indígenas desfrutam dos direitos que lhe são reconhecidos pela Constituição e por esta lei.

Artigo 3º: O Estado deve garantir o direito de aprender e de igualdade de oportunidades de acesso ao conhecimento e os benefícios da cultura humanística, científica e tecnológica, sem discriminação. Garantirá também a liberdade de ensinar, sem mais qualquer requisitos do que a competência ética e integridade, o direito à educação religiosa e ao pluralismo ideológico.

Artigo 4º: O Estado tem a responsabilidade de garantir o acesso da população de todo o país à educação e criar as condições para uma real igualdade de oportunidades. O sistema de educação nacional será financiado basicamente com recursos do Orçamento Geral da Nação.

Os participantes brasileiros destacaram problemas semelhantes aos do Paraguai, incluindo a condição insatisfatória do ensino de música no Brasil. Da legislação brasileira, destaco o artigo 2º da Lei de Diretrizes e Bases (LDB)<sup>29</sup>, que delega a responsabilidade da educação do cidadão ao Estado e à família:

[...] a educação, dever da família e do Estado, inspirada nos princípios de liberdade e nos ideais de solidariedade humana, tem por finalidade o pleno desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho (LDB/10.328/2001).

Ainda com relação aos princípios em que se baseiam a educação formal no Brasil, aponto cinco itens do artigo 3º:

- II. liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber;
- III. pluralismo de ideias e de concepções pedagógicas;
- IV. respeito à liberdade e apreço à tolerância;
- X. valorização da experiência extra-escolar;
- XI. vinculação entre a educação escolar, o trabalho e as práticas sociais.

<sup>29</sup> A LDB estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. (lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, alterada pela lei nº 9.475/97, lei nº 10.287/2001 e lei nº 10.328/2001).

Observando a LDB, nos itens supracitados, nota-se semelhança aos princípios de trabalho dos oficinairos e seus projetos que, apesar da característica de ensino informal, valorizam a experiência extraescolar, vinculando a educação à aplicação prática do trabalho e às práticas sociais, o que oferece aos oficinandos o que não é dado pelas instâncias governamentais na educação formal. Opondo-se ao ambiente escolar que não privilegia a criatividade, Howard (1984), Morin (2000) e Franco (2011) concordam que a educação deveria possibilitar a todos compreender o contexto ao qual se integram possibilitando desenvolvimento mútuo e integração ao complexo. Segundo Edgar Morin (2000), complexo, do latim *complexus*, significa o que foi tecido junto. Há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo, interdependentes, interativos e inter-retroativos entre o objeto e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Dessa forma, a complexidade é a união entre a unidade e a multidimensionalidade. O expressivo surgimento de atividades como oficinas no ambiente de ensino informal é um indicativo que o ensino regular não abrange em suas atividades a multidimensionalidade de seus estudantes, ou um modelo ideal de ambiente de desenvolvimento, como apontam Howard (1984), Morin (2000) e Franco (2011).

Ainda no contexto das leis brasileiras, a Lei 11.769 (BRASIL, 2008), que foi publicada no Diário Oficial da União de 19/08/2008, na Seção I, página 1, dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. O Ministério da Educação vetou o artigo 2º do projeto de lei que previa que o ensino de música seria ministrado por professores com formação específica na área. O veto ocorreu, segundo o governo, pelo não esclarecimento do significado da expressão "formação específica na área", pela música ser uma prática social com diversos profissionais praticantes reconhecidos em todo o país sem formação acadêmica ou oficial. Esses profissionais estariam impossibilitados de ministrar tal conteúdo na maneira em que este dispositivo está proposto. Esse veto ultrapassa a definição de uma diretriz curricular que estabelece formação específica para a transferência de um conteúdo no ensino formal. Em uma análise geral, esse veto gera duas consequências: a primeira seria a possibilidade de oficinairos sem formação específica (e em sua maioria não possuem) realizarem suas oficinas no ensino básico e inserir com elas a abordagem que privilegie a criatividade para o currículo básico de ensino, desde que tenha formação em educação<sup>30</sup>. A segunda, a continuidade de problemas ligados ao déficit na qualidade do ensino de música no Brasil pela ausência de formação específica na área, além da não obrigatoriedade dos cursos

---

<sup>30</sup> Foi constatado que a maioria dos oficinairos não possui formação específica em educação.

de licenciatura para exercer a profissão, o que dará continuidade à situação atual em que faltam profissionais habilitados. Em contrapartida, a ausência de plano de ensino, métodos e conteúdos obrigatórios em música também indica que dentro do sistema educacional brasileiro há liberdade para atuação dos educadores musicais, a propor mudanças e aplicá-las em seu trabalho docente, valer-se de novas diretrizes e investigar diferentes abordagens do ensino de música a serem trabalhados no ensino regular, compatíveis e contextualizadas às necessidades dos estudantes.

As oficinas brasileiras que integram essa pesquisa não foram criadas por iniciativa do Estado na área da educação e muitas afirmam não poder contar com o apoio dessa instância. Apesar de previsto no item X do artigo 3º, a valorização da experiência extraescolar não recebe apoio estrutural ou financeiro, por isso seus organizadores optam por utilizar leis de apoio à cultura para subsidiar suas atividades, editais do Ministério da Cultura (MINC) ou por ajuda de fundações, como é o caso da oficina de Reciclados de Cateura.

No entanto, como objeto de estudo, as oficinas também são consideradas profissão e sustento de seusicineiros, e portanto também são observadas como produtos a serem oferecidos a quem as patrocine, e nessa condição, estas perdem muito de sua autenticidade como processo de educação musical e de expansão de capacidades para os oficineiros, ao se adaptarem a tendências de mercado, como a exploração da ideia de conscientização ambiental de forma reducionista, como instrumento de solução e resgate de delinquência derivada de problemas sociais ou como experiência mística, como observado anteriormente na descrição das oficinas. Mesmo com este dado divergente, foram encontrados, em maior ou menor grau, evidências que confirmam a hipótese levantada nesse trabalho.

O grupo Ciclo Natural propõe uma transformação pessoal em curto espaço de tempo, enquanto Favio Chávez, da Reciclados de Cateura, enfatiza que essa transformação é processual e requer tempo. Entretanto, ambas apresentaram dados que confirmam que a confiança na capacidade de tocar instrumentos pode ser fortalecida. A própria simplificação do fazer musical é agente promotor de tal mudança, dada a proximidade e familiarização com o gesto musical, como indica Howard (1984):

A pretensa falta de dons, tanto nas crianças como nos adultos, é simplesmente a dificuldade de se familiarizarem com as condições do jogo instrumental, as atitudes, os gestos, os movimentos de que eles necessitam. É essa dificuldade, a obsessão que ela suscita, os esforços que provoca, que obscurecem os dons para a música (p. 56).

A oficina Musicata não revelou indicativos favoráveis à hipótese na entrevista do oficineiro Júlio Vasconcelos e tampouco no registro audiovisual de suas oficinas presenciais. Todavia,

foram encontradas evidências em um site no qual o oficinairo Júlio Vasconcelos publica vídeos em que ensina a construir diversos instrumentos à distância e divulga suas composições com esses instrumentos. Neste site foi identificada expressiva interação social, em que se configuram relações e troca de informações sobre a construção de instrumentos com material alternativo, com a possibilidade de todos se comunicarem de forma dinâmica e não hierárquica. Esse sistema dinâmico de relações sociais denominamos rede social (BARABÁSI, 2002; FRANCO, 2011). A rede pode ser pensada como uma malha de pontos e conexões entre eles. No caso de uma rede social, estes pontos representam as pessoas e as conexões representam suas relações (BARABÁSI, 2002). Franco (2011) aponta que as redes sociais são mais distribuídas do que centralizadas (as centralizadas são chamadas de hierarquias). Por isso, sua dinâmica de interação não é linear, e sim distribuída de forma complexa, tal como define Morin (2001), como algo tecido em conjunto e cujas partes são interdependentes, semelhante à interação entre as pessoas.

Segundo Paul Baran (1964), existem três formas de constituição das redes (figura 5): centralizada, descentralizada e distribuída.

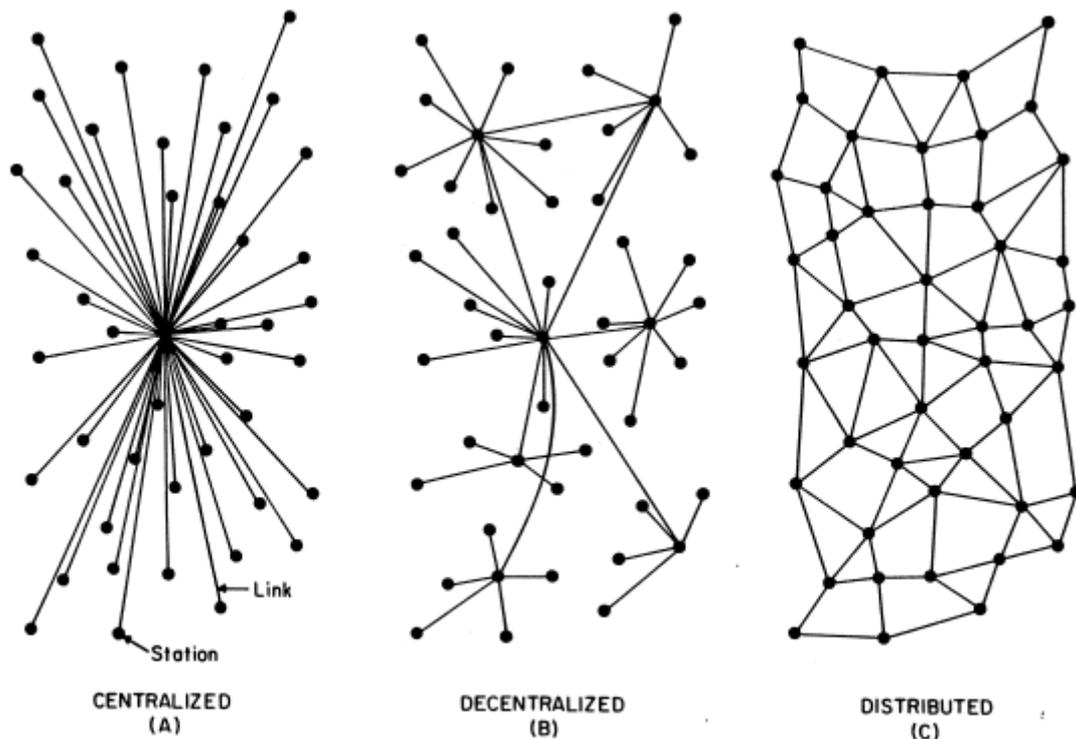


FIG. 1 – Centralized, Decentralized and Distributed Networks

Fig.5 - As redes de Paul Baran (1964, p. 2).

Constitui-se em rede centralizada a dinâmica de relações em que há um nó central, que comanda todos os outros nós de forma linear, sem interações entre eles, exceto com o nó central. Cada ponto de uma rede é denominado "nó" (Barabási, 2009). Em redes sociais, o nó central é um líder que comanda todas as decisões e a este nó todos os outros se conectam. Na rede descentralizada existem vários nós centrais que lideram pequenos grupos de nós e controlam as decisões e conexões entre eles. Aos nós centrais definidos por Franco (2011), Barabási (2009) define como *hubs* ou conectores, porque estabelecem um maior número de conexões, intermediam relações entre outros pequenos grupos, como por exemplo, em uma liderança de um grande grupo, compartilhada entre outros pequenos líderes. Em uma rede distribuída, todos os nós podem se conectar entre si, sem hierarquias, e cada um é um centro (FRANCO, 2011).

De forma análoga à dinâmica das oficinas, quando uma rede distribuída predetermina ações ou funções dentro de uma organização, o próprio fluxo do grupo o conduz. Esse fluxo ocorre por interação e imitação, como lembra Franco (2011): "sem imitação não poderia haver ordem emergente nas sociedades humanas ou em coletivo algum capaz de interagir." O autor ainda aponta que, numa rede social distribuída, as pessoas, como não mandam umas nas outras, encorajam umas as outras, surgindo uma dinâmica de empoderamento da coletividade.

A expansão das redes se dá de nó a nó, na conexão com um ponto que tenha maior número de *links*. Em uma rede distribuída como uma oficina (e identificada como rede social), com o passar do tempo, os nós que constituírem maior número de conexões, tornam-se *hubs*. Isso define, segundo Bronfenbrenner (2001), no diferencial da iniciativa do próprio indivíduo em seus processos proximais de interações, para elaborar sua transição de papéis sociais e interagir com os sistemas complexos que constituem o ambiente, configurando novas redes, de nó a *hub* (Barabási, 2009).

Destaco que as redes sociais compartilham informações, impressões, conceitos, crenças, opiniões e conhecimento, e uma vez instalado em rede o autoconceito positivo sobre a ideia de realizar música, a ideia se difunde com a mesma rapidez com a qual trocam informações.

Tomo como exemplo as páginas dos vídeos publicados na internet do oficinairo Júlio Vasconcelos, em que há um espaço destinado à interatividade de quem assiste aos vídeos, com a possibilidade de enviar comentários e apreciá-los positiva ou negativamente por meio de votos. Nesse espaço, há declarações de pessoas comuns que constroem seus instrumentos, conversam com o construtor e enviam vídeos como resposta, demonstrando suas confecções. Esse dado é favorável à hipótese do fortalecimento da confiança na capacidade de tocar por meio da formação de uma rede distribuída de construtores (pelo fato de todos terem a possibilidade de comunicação

entre si e do livre fluxo de informações) e da instalação de um pensamento incentivador com relação à construção de instrumentos musicais com material alternativo e da prática musical com estes.

Na mesma página em que se encontram os vídeos publicados há um contador que mostra o número de acessos e quantas pessoas o assistiram. O número de acessos ao vídeo publicado por Júlio Vasconcelos em 2010 intitulado "Como fazer flautas de PVC em si e em dó"<sup>31</sup> é de 114.861 com 150 comentários, 241 votos positivos e 5 negativos.<sup>32</sup> O aumento de acessos e de intercâmbio de informações identificados nessa página demonstra a formação de uma rede social como decorrência da construção de instrumentos musicais com material alternativo e da eficiência das oficinas não presenciais de Vasconcelos como ferramenta para aprendizado da construção de instrumentos e prática com estes, corroborando o fortalecimento da viabilidade da prática musical.

Na comparação entre fontes (observação de oficinas, documentos públicos e entrevistas) observou-se que os participantes relataram mudanças no âmbito pessoal e de modo a abrir possibilidades em suas vidas, tanto no ponto de vista social (maior contato com pessoas) como relacionado ao trabalho. O processo ao qual se submetem nas oficinas, e interação com outras pessoas, se configura no papel ideal da educação que, segundo Morin (2000, p.39) deve:

favorecer a aptidão natural da mente em formular e resolver problemas essenciais e, de forma correlata, estimular o uso total da inteligência geral. Este uso total pede o livre exercício da curiosidade, a faculdade mais expandida e a mais viva durante a infância e a adolescência, que com frequência a instrução extingue e que, ao contrário, se trata de estimular ou, caso esteja adormecida, de despertar.

Na procura por dados divergentes à hipótese de fortalecimento da confiança na capacidade musical, não foram encontrados casos de pessoas que tenham desistido de tocar instrumentos até o momento, nem que acreditassem não poder tocá-los ou que condicionassem a realização da prática musical à posse de um instrumento.

A emergência de atividades educacionais de natureza informal como essas oficinas nos relembra que "toda evolução é fruto do desvio bem-sucedido cujo desenvolvimento transforma o sistema onde nasceu: desorganiza o sistema, reorganizando-o" (MORIN, 2000, p.82). Algumas oficinas se caracterizam como ações de desenvolvimento comunitário (FRANCO, 2011) que mesmo quando planejadas por uma parte do grupo, também denominados como "lideranças", continuam sendo elaboradas de forma participativa e as visões compartilhadas por todos. A modalidade de ensino

<sup>31</sup> Disponível no site *Youtube*. <[https://www.youtube.com/watch?v=Rq4ka5F\\_ApY](https://www.youtube.com/watch?v=Rq4ka5F_ApY)> Acesso em 03 jun. 2013.

<sup>32</sup> Qualificação feita por usuários que assistem aos vídeos do site *Youtube*. <[https://www.youtube.com/watch?v=Rq4ka5F\\_ApY](https://www.youtube.com/watch?v=Rq4ka5F_ApY)> Acesso em 03 jun. 2013.

por oficina também reforça a aprendizagem não formal como ambiente de desenvolvimento, como aponta Franco (2011, p.27):

Não é por acaso que a educação para a sustentabilidade, quer dizer, para a vida (em um sentido ampliado, envolvendo os ecossistemas, inclusive o ecossistema planetário) e para convivência social, não compareçam nos currículos escolares. Elas não são propriamente objetos de ensino e sim de "aprendizagem-na-ação" compartilhada. Ninguém é capaz de aprender essas coisas apenas tomando aulas ou lendo textos. É necessário vivê-las, experimentá-las, ou melhor, convivê-las.

Construir instrumentos com material alternativo não interfere direta ou instantaneamente sobre a confiança na capacidade de praticar música ou na condição de ter um instrumento para tal, mas proporciona mudanças na medida em que as relações entre as pessoas se configuram no processo das oficinas. O fato constatado pela verificação dos dados é a construção de instrumentos com material alternativo aumentou a quantidade de relações sociais entre as pessoas que intentavam a prática musical. Em decorrência disso, ao representar um ponto da rede social (FRANCO, 2011) pela aproximação do contato entre as pessoas, houve geração de novas conexões sociais e transição de sua atuação social dentro da comunidade. A situação em que vivem os moradores e trabalhadores de Cateura, por exemplo, em pouco tempo tornou-se pública à sociedade.

O caráter multiplicador das oficinas proporciona aos opinandos e opinheiros oportunidade de trabalho, multiplicação do conhecimento e de configuração de novos grupos, como foi constatado da triangulação de documentos públicos, entrevistas e a descrição da Oficina de Reciclados de Cateura e do Grupo Experimental de Música, o que caracteriza a formação de rede social. Numa rede social, todos os pontos têm conexão direta uns com os outros, sem hierarquização. A configuração de rede social confere às oficinas, além de autonomia e conexão entre os participantes, a noção de responsabilidade coletiva. A rede proporciona maior possibilidade de atuação, e por meio das relações que se estabelecem entre as pessoas, a possibilidade de crescimento com maior segurança.

A rede social amplia o poder de ação de cada opinando, transformando-o em um *hub*<sup>33</sup> potencial da rede de construção de instrumentos, ou seja um ponto multiplicador da rede. Segundo Franco (2011), quanto maior a distribuição e conectividade de uma rede social, maior é o grau de interatividade, consolidando o capital social que significa uma rede de interações, por meio das quais as pessoas se relacionam e aprendem melhor, se relacionam e por conseguinte progredem com relação ao conhecimento: "o conhecimento é uma relação social e não um objeto que possa ser estocado, transportado, transferido ou transfundido de

---

<sup>33</sup> *Hub* é um dos pontos de uma rede social que, ao acumular conexões e conhecimento, torna-se um multiplicador potencial dessa rede.

um emissor para um receptor." (FRANCO, 2011, p.13)

Os documentos publicados na internet, como sites e vídeos sobre a Oficina de Reciclados de Cateura e do projeto Sonidos de la Tierra enfatizam o aprendizado de música erudita como um ambiente de salvação da violência e criminalidade comuns a zonas em que há exclusão social e ausência de oportunidades de trabalho. Apesar do aspecto ideológico expresso na fala de alguns participantes sobre a existência de uma música superior que "salve" as pessoas, o ponto relevante da "Oficina de Reciclados de Cateura" é o da possibilidade de interagir e vivenciar o conhecimento em rede e construí-lo na coletividade, pois "uma visão interativista da aprendizagem deve se desdobrar nas funções sociais associadas ao que chamamos de inteligência coletiva." (FRANCO, 2011, p.5) Dessa forma, foram comprovadas mudanças segundo os participantes sobre o conceito de música e de tocar instrumentos.

No caso da oficina "Ciclo Natural" apesar da linguagem apelativa dos arquivos recebidos sobre a mesma, as informações sobre as atividades são condizentes com o registro audiovisual do trabalho dos oficinairos e a entrevista do participante Marco Arruda, ao proporcionarem ambiente de interação social e educação musical privilegiando a experiência.

A construção de instrumentos musicais com material alternativo proporciona aos envolvidos a possibilidade de relacionar-se com a música de forma mais íntegra e intensa, como relatou Juan Gerardo Ayala na entrevista sobre o tema "Mudança percebida após o fenômeno".

A forma como se aprende música ou como se pensa sobre a música também reflete na maneira como a música é representada para as pessoas. Por conseguinte, essa representação também interfere na aprendizagem ou na crença na capacidade ou incapacidade. Na oficina não há certo e errado. A atitude criativa dos oficinados é estimulada, assim como o compartilhamento de informações utilizado como ferramenta de aprendizagem, e sem, portanto estipular uma meta ou parâmetro a ser perseguido. Como afirmou Walter Howard:

Ao considerar o melhor comportamento ante a música depararemos com tudo o que impede o estabelecimento de relações normais e férteis entre a música e o homem, como a "falta de dons" e outros complexos de inferioridade. (HOWARD, 1984, p.11)

O papel do oficinairo é de facilitar a aprendizagem ao oficinando e proporcionar a formação da rede. Esse aspecto é naturalmente estimulado pela própria disposição dos materiais e das necessidades comuns à construção de instrumentos, como buscar timbres, experimentar sonoridades, e utilizar materiais de cortar, colar, amarrar, riscar, medir. Dessa forma, o foco do fazer musical se desloca para quem o pratica, indica que a música está na pessoa e na possibilidade musical, não no objeto. O objeto é apenas o meio.

Júlio Vasconcelos indicou vestígios da formação de uma rede descentralizada, em que lidera a construção e no fazer musical na maioria de suas atividades. Relacionando esse dado ao contexto em que atua, como o oficinairo trabalha predominantemente em ambiente escolar ou em projetos públicos com escolas, adota a liderança para adequar-se ao modelo institucional da escola regular.

Nos concertos do Seminário Nacional de Orquestras, tocaram alunos iniciantes, intermediários e avançados. Os iniciantes eram os mais aplaudidos. Como musicista, observo que os alunos do projeto estão em processo de aprendizagem, a acertar tons, notas e afinação, e tocam todos sem interromper por erros as obras que executam. Mesmo com imperfeições de execução, os alunos realizam a música com empenho. A plateia, sem alguém que os liderasse, levantava das cadeiras, dava os braços e dançava em pares ou em pequenos grupos. O mesmo acontecia quando tocavam música local, folclórica ou de autores paraguaios.

O fortalecimento das relações sociais proporciona a atribuição de valor ao saber compartilhado como capital social, e a instalação da crença na capacidade de aprender é reforçada pelo grupo.

A interação entre oficinairos e oficinandos estreita o relacionamento entre os pontos da rede. Todos os pontos têm autonomia de criação. Isso faz com que qualquer um dos participantes possa ser um multiplicador em potencial. Na linguagem das redes esses multiplicadores se chamam *hubs*, e são definidos como pontos que estabelecem mais ligações entre os pontos na rede. Estes se configuram em uma rede distribuída, que estimula os oficinandos a também serem multiplicadores do conhecimento que vivenciaram.

Apesar da linguagem apelativa dos arquivos recebidos da oficina "Ciclo Natural", as atividades registradas por vídeo demonstram indícios de que há incentivo à prática musical, ao proporcionarem ambiente de interação social e educação musical privilegiando a experiência.

O caráter multiplicador das oficinas proporciona aos oficinandos e oficinairos oportunidade de trabalho, multiplicação do conhecimento e de configuração de novos grupos, como foi constatado da triangulação de documentos públicos, entrevistas e a descrição da Oficina de Reciclados de Cateura e do Grupo Experimental de Música, o que caracteriza a formação de rede social. Numa rede social, todos os pontos têm conexão direta e em mesma proximidade, sem hierarquização. Uma rede social voltada à oficina de construção de instrumentos musicais com material alternativo expressa, além de autonomia e conexão entre os participantes, a noção de responsabilidade coletiva. A rede proporciona maior poder de atuação no meio, e por meio das relações que se estabelecem entre as pessoas, a possibilidade de crescimento com maior segurança.

A forma como se aprende música ou como se pensa sobre a música também reflete na maneira como a música é representada para as pessoas. Por conseguinte, essa representação também interfere na aprendizagem ou na crença na capacidade ou incapacidade. A criação dos oficinasanos é estimulada, assim como o compartilhamento de informações utilizado como ferramenta de aprendizagem, e sem portanto estipular uma meta ou parâmetro a ser perseguido. Como afirmou Walter Howard:

Ao considerar o melhor comportamento ante a música depararemos com tudo o que impede o estabelecimento de relações normais e férteis entre a música e o homem, como a "falta de dons" e outros complexos de inferioridade. (HOWARD, 1984, p.11)

Nos concertos do Seminários Geral de Orquestras, ocorrido no Paraguai em julho de 2012, mesmo com imperfeições de execução, os grupos musicais que se apresentavam nos concertos eram incentivados por outros grupos do mesmo projeto. Também neste caso, a valorização de ações coletivas, o capital social e a rede social auxiliam a fortalecer a crença na capacidade de praticar música. O fortalecimento das relações sociais proporcionam a atribuição de valor ao saber compartilhado como riqueza, como capital social.

Quanto ao instrumento construído com material alternativo, este exige de seu construtor/executante ação e interação para construir e configurar sua identidade (representação) de instrumento musical. O caráter incompleto do instrumento de material alternativo proporciona a reconfiguração do que representa um instrumento musical: de obstáculo, como meio para a música que já esteja latente no praticante, e o identifica com o seu construtor, que se sente responsável por sua existência.

Relatou Juan Gerardo Ayala na entrevista sobre o tema "Mudança percebida após o fenômeno", que teve a possibilidade de relacionar-se com a música de forma mais íntegra e intensa, utilizando o termo "sensação de instrumentista". Para este participante, o instrumento musical alternativo foi representado como sendo de caráter simples, incompleto, que exigiu maior participação de sua parte no cunho de técnica específica para tocá-lo. Sem métodos, técnicas ou carga histórica específica do instrumento e por ele desconhecida, Juan pôde explorar a possibilidades sonoras do instrumento ao mesmo tempo em que era orientado a tocá-lo.

Entre os participantes da entrevista da Oficina de Reciclados de Cateura, alguns pontos foram observados:

1. Notou-se proximidade nos relatos, constatando a existência de iguais palavras em respostas pessoais. Uma explicação para esse fato incide na configuração de rede social, o que proporciona a existência de um conceito coletivo, de uma noção

de coletividade quanto às suas atividades na oficina.

2. Foram encontradas em reportagens digitais e impressas o mesmo conteúdo que o participante mencionou na entrevista.

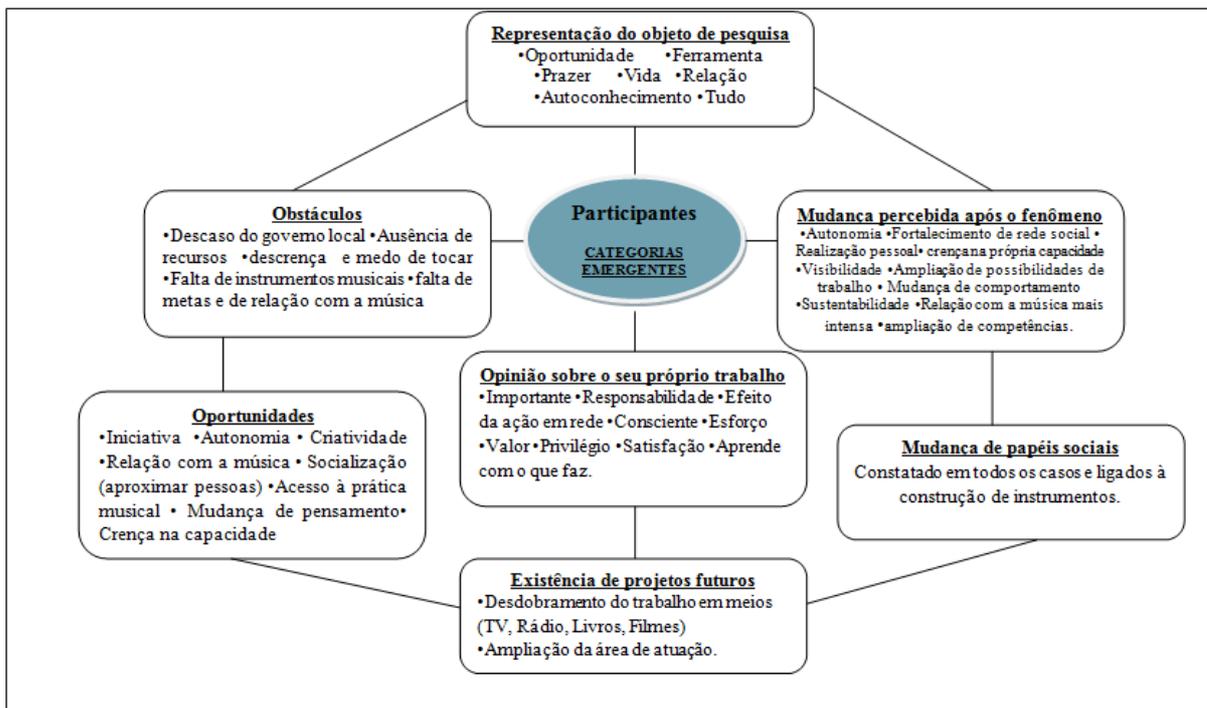
Com relação às demais oficinas, destaco dois pontos relevantes:

1. Na observação presencial de uma das oficinas de construção de instrumentos com material alternativo de Fernando Sardo (descritas no capítulo 2) em comparação com a entrevista, pode-se observar concordância entre seu depoimento e sua ação como oficinairo;

2. Quando entrevistados, em todos os casos os participantes relataram conhecer outro grupo que também construía instrumentos.

#### 5.4 QUADRO INTERPRETATIVO

Após o levantamento e organização dos dados, foi realizado o agrupamento e decodificação de categorias emergentes, que auxiliam na síntese e resultado da pesquisa. Da análise de indicadores, foi possível a elaboração do seguinte quadro interpretativo (figura 6) cujos resultados foram comparados com as outras fontes.



**Fig.6.** - Quadro interpretativo das entrevistas (elaborado pela autora)

### **5.4.1 Categorias emergentes**

No resultado da presente pesquisa, demonstramos a utilização da música nas oficinas de modo a privilegiar o seu aprendizado como experiência de vida, assim como meio de ampliação de capacidades. As categorias emergentes da construção de instrumentos alternativos obtidas do quadro interpretativo foram sintetizadas em quatro aspectos principais:

1. "Empoderamento" e visibilidade;
2. Cooperatividade, competências e autonomia criativa: conhecimento em rede;
3. Música como possibilidade de trabalho: maior liberdade e ampliação de escolhas de vida;
4. Música como fator de mudança comportamental.

Por configurarem-se de forma não hierarquizada, as oficinas de construção de instrumentos musicais com material alternativo potencializam as ações de cada participante do grupo. A dinâmica das oficinas corresponde a um sistema que se auto-organiza de acordo com a interação social dos participantes e seus resultados, ou seja, a uma rede social.

No cruzamento de dados entre observação de oficinas, relatos dos participantes e documentos públicos, constatamos que a atividade de construção de instrumentos com materiais recicláveis ou alternativos conferiu aos grupos visibilidade social a partir da expansão de sua rede social e pelo impacto causado às pessoas que assistem às performances dos oficinandos.

## **6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MÚSICA É O INSTRUMENTO**

Este trabalho buscou verificar a interferência da construção de instrumentos musicais com material alternativo na crença sobre a impossibilidade da própria pessoa em praticar música, e no condicionamento da posse de um instrumento para tocar, ambos relacionados à representação pessoal do instrumento e da prática musical, assim como o que pensam sobre si mesmas praticando música.

Para os grupos estudados, essa pesquisa contribuiu para sua visibilidade no campo da educação musical e na pesquisa em música, como um recurso educacional eficiente, criado pela iniciativa de pequenos grupos e segundo suas necessidades.

As oficinas foram consideradas recursos relevantes para a educação musical, pois ampliam a possibilidade de exploração sonora na aprendizagem musical, estimulam a criatividade e permitem a criação de uma técnica própria para tocar instrumentos, além do intercâmbio entre áreas de conhecimento e da prática educativa voltada à procura de soluções para desafios atuais.

Os resultados foram obtidos por meio de quatro indicativos principais de mudança após o fenômeno:

- a. Identificação: osicineiros e oficinandos demonstraram identificação com o aspecto incompleto do instrumento musical alternativo, que exige de seu executante uma história inédita, ausente de carga histórica e a configuração de técnica própria para tocá-lo. A possibilidade da criação musical autêntica por meio da exploração sonora do instrumento proporcionou aos estudantes maior proximidade com a prática musical e quebra de barreiras.
- b. Rede Social: a abordagem das oficinas propiciou a construção do conhecimento de forma coletiva e o compartilhamento de informações entre oficinandos e oficineiros em fluxo distribuído de forma não hierárquica, caracterizando-se numa rede social. Nesta rede, cada um dos pontos pode ser um potencial formador de um novo grupo, conferindo-os como possíveis multiplicadores da construção e prática musical com instrumentos musicais alternativos e de incentivarem uns aos outros à prática musical.
- c. Oportunidades: construindo instrumentos musicais alternativos, oficinandos e oficineiros conseguiram ampliar suas escolhas de vida, viabilizando a música como trabalho e estudo e alcançando visibilidade social ao realizarem performances musicais com esses instrumentos a outras pessoas.
- d. Desenvolvimento pessoal: foi relatado pelos participantes das entrevistas que construir instrumentos com materiais alternativos ou recicláveis, segundo suas experiências, ocasionou apuração da sensibilidade, percepção sonora e melhora na prática musical. Alguns participantes relataram diminuição de timidez e melhora na capacidade de falar em público, além de melhora na articulação do pensamento. Tais resultados estão relacionados diretamente com o autoconceito dos participantes, com o aumento de sua segurança e a construção do autoconceito positivo desses estudantes, enfraquecendo a formação de uma possível crença em

sua incapacidade.

d. Transição de papéis sociais: a atuação em oficina proporcionou a oficinandos e oficineiros a possibilidade de maior atuação social, de ensinar e modificar seus padrões de vida, ampliando essa mudança a outras pessoas de seu convívio e seu meio social próximo.

Os resultados obtidos sobre a melhora da articulação do pensamento, fala e aumento da desinibição foram acréscimos que podem se desdobrar em estudos posteriores a respeito desse assunto.

Para se ter um resultado positivo é necessário ter uma pré-conscientização ou ao menos a não instalação de um pensamento limitador em relação à prática musical, além da rede social que o incentive. É relevante destacar que a construção de instrumentos com material alternativo é uma ferramenta ou recurso de aprendizagem dentro do ensino de música e que a forma e contexto em que é utilizada infere diretamente no alcance de objetivos gerais e específicos dos educadores musicais que a utilizarem.

Com relação ao intercâmbio com outras áreas de conhecimento, os participantes afirmaram ter adquirido maiores conhecimentos por meio da rede de construção de instrumentos musicais de material alternativo, e apesar da identificação de discordâncias entre as falas dos entrevistados e os dados de outras fontes, todas as oficinas confirmam a hipótese, duas delas com resultados mais expressivos (Oficina de Reciclados de Cateura e à Oficina de Luteria Experimental de Fernando Sardo).

O ato de construir um instrumento musical com as próprias mãos interferiu na relação entre jovens e adultos e o seu conceito sobre a prática musical, e, por conseguinte, na ideologia de que ela não seja uma possibilidade de escolha de todas as pessoas. Esse fenômeno ocorreu por meio da desconstrução da representação anterior do instrumento musical (e de praticar música), pelo aprendizado vivenciado, baseado na experiência de vida e pela formação de redes nesse processo, conferindo autonomia em seu aprendizado. Como afirmou Jeandot (1997, p.30):

A utilização de instrumentos construídos por elas mesmas desperta-lhes o desejo de explorá-los musicalmente, isto é, de fazer experiências para obter todas as sonoridades possíveis. O resultado sonoro, o prazer da construção também desmistificam o prestígio dos instrumentos prontos, muitas vezes difíceis de adquirir.

Concluimos que as oficinas de construção de instrumentos com material alternativo

confirmaram-se, no contexto apresentado, como uma das possíveis soluções para a crença na impossibilidade de tocar instrumentos, fortalecendo a confiança dos afinados em sua própria capacidade de praticar música e como recurso para a falta de instrumentos no aprendizado musical. Foi comprovado por meio desta pesquisa que a abordagem das oficinas de construção de instrumentos musicais com material alternativo, considerando a pré-conscientização positiva sobre o fazer musical e o fator tempo, proporcionam o fortalecimento da autoconfiança na habilidade musical do estudante e facilitam o processo de aprendizado musical, podendo ser aplicadas, devido à flexibilidade, em ambiente de ensino regular ou informal.

A partir desta pesquisa, educadores musicais podem utilizar a construção de instrumentos musicais com material alternativo como recurso didático no ensino regular de música ou específico de instrumentos. Por meio do levantamento bibliográfico sobre o assunto, da descrição de oficinas e dos relatos dos participantes, este estudo também pode ser utilizado como referência para aplicação em projetos futuros, como diretrizes, publicações sobre a construção de instrumentos alternativo, projetos educacionais e componentes curriculares.

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKOSCHKY, Judith. *Cotidiafonos*- instrumentos sonoros realizados con objetos cotidianos - Confección y sugerencias didácticas. Buenos Aires: Ricordi, 1988.
- AKOSCHKY, Judith (online). Revista Eufonia, edição 33, 2005. *Os cotidiáfonos na educação infantil* (trad.). Endereço: <<http://www.um.es/desarrollopsicomotor/wq/2010/wqvicentemay2010/material/Ref03.pdf>> Acesso em 17 jun. 2013.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA DO PET. *PET reciclado faz a diferença na moda. 2010*. Disponível em: <<http://www.abipet.org.br/index.html?method=mostrarNoticia&id=108>>. Acesso em 6 jan. 2012.
- AZEVEDO, Andréa Pires de Mello (online). *Efeito de produtos químicos e ruído na gênese de perda auditiva ocupacional*. Endereço: <<http://arca.icict.fiocruz.br/bitstream/icict/4903/2/624.pdf>> Acesso em 15 jun. 2013.

- BARABÁSI, Albert-László. *Linked: a nova ciência dos networks*; tradução Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Leopardo Editora, 2009.
- BARAN, Paul. *On distributed communications: I. Introduction to distributed communications networks*. In Memorandum RM-3420-PR, Santa Mônica: The Rand Corporation, 1964. Disponível em <[http://www.rand.org/pubs/research\\_memoranda/2006/RM3420.pdf](http://www.rand.org/pubs/research_memoranda/2006/RM3420.pdf)>. Acesso em 03 jul. 2013.
- BRASIL. Lei n.º 11.769, de 18 de Agosto de 2008, que Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, *Lei de Diretrizes e Bases da Educação*, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. 2008. Endereço: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/11769.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11769.htm)> Acesso em 11/07/2013.
- CANDAU, V. M. *Educação em Direitos Humanos: uma proposta de trabalho*. In: CANDAU, V. M., ZENAIDE, M. N. T. *Oficinas Aprendendo e Ensinando Direitos Humanos*, João Pessoa: Programa Nacional de Direitos Humanos; Secretaria da Segurança Pública do estado da Paraíba; Conselho Estadual da Defesa dos Direitos do Homem e do Cidadão, 1999.
- CICLO NATURAL. *Proposta de Curso Intensivo - Oficina Ciclo Natural*. Disponível em: <<http://www.ciclonatural.com.br/ciclo/atividades/curso-intensivo/>>. Acesso em 15 jul. 2013.
- \_\_\_\_\_. *Oficina Ciclo Natural*. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kHSchBIOJPI>>. Acesso em 28 dez. 2011.
- CLARA SAITO. *Oficina FERNANDO SARDO*. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3IW3IBmcEz4>>. Acesso em 12/02/2012.
- DAN CASE. *Landfill harmonic Amazing and Inspiraional*. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sJxxdQox7n0>>. Acesso em 23/01/2013.
- DELORS, Jacques, et alii. *Educação: um tesouro a descobrir; relatório para a Unesco da Comissão Internacional sobre Educação no século XXI*. São Paulo, Brasília: Cortez, Unesco, Mec, 1998.
- DESAULNIERS, Julieta Beatriz Ramos. *Fenômeno: uma teia complexa de relações*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- DUARTE, Fábio; FREI, Klaus. *Redes Urbanas*. In: DUARTE, Fábio; QUANDT, Carlos; DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 3. ed. Curitiba: Criar, 2004.
- ECO RESERVA. *Agenda 21*. 370p. 1997. Disponível em: <[http://www.ecoreserva.com.br/downloads/pdf/agenda\\_21.pdf](http://www.ecoreserva.com.br/downloads/pdf/agenda_21.pdf)>. Acesso em 10 jun. 2013.
- FRANCO, Augusto de (online). *Não-escolas: a livre-aprendizagem na sociedade-em-rede*. São Paulo: 2011. Disponível em: <[http://api.ning.com/files/4hLA7iif3QVc-i\\*uWGHXj4iGmhWxHB\\*g7-](http://api.ning.com/files/4hLA7iif3QVc-i*uWGHXj4iGmhWxHB*g7-)

JEBmx18YCdvgM6zDJZExSYV6T8aY58pKVtQq9QBGqf-4SbdP35hcb4Mrc8960y/NoEscolas.pdf> Acesso em 03 jul. 2013.

\_\_\_\_\_, (online). *Small bangs*. São Paulo: 2012. Disponível em: <[http://api.ning.com/files/C\\*P5VjhUicEOoqD5thrzIGcAVOdB9IRo8mH5DaMn2JBtkOCPskQbcnSbUNTHEhNR-exoNNGks69Pxu-vCxeE8hquR8Allkw/SmallBangsOlivro.pdf](http://api.ning.com/files/C*P5VjhUicEOoqD5thrzIGcAVOdB9IRo8mH5DaMn2JBtkOCPskQbcnSbUNTHEhNR-exoNNGks69Pxu-vCxeE8hquR8Allkw/SmallBangsOlivro.pdf)> Acesso em 03 jul. 2013.

\_\_\_\_\_, (online). *A rede*. São Paulo: 2012. Disponível em: <<http://api.ning.com/files/ozuLmGL9D4b6eI8-jVK8cAV2Q2JE6tFHX6d45NffM6V-wjX1YPgFOikbPuJiXdixcRKUy7m3mpFhWy8T5w0nJc1jIEhXXlpW/SrieFLUZZVolume1AREDE.pdf>> Acesso em 03 jul. 2013.

\_\_\_\_\_, (online) *Por que as plataformas de aprendizagem não são boas ( e o que fazer para melhorá-las)*. Disponível em: <[http://api.ning.com/files/WNymk69HNNMRYkiR4Y1JF1Lrl25xB\\*UC4MiRwfcwU17bH-0ch19nweSAKGr2FULgwY-ArniJcD3bChhDU3Nc3ZNpgcXmHq5/FrancoAugustoLessaNilton2012Porqueasplataformasdeaprendizagemnosoboas.pdf](http://api.ning.com/files/WNymk69HNNMRYkiR4Y1JF1Lrl25xB*UC4MiRwfcwU17bH-0ch19nweSAKGr2FULgwY-ArniJcD3bChhDU3Nc3ZNpgcXmHq5/FrancoAugustoLessaNilton2012Porqueasplataformasdeaprendizagemnosoboas.pdf)> Acesso em 03 jul. 2013.

FELIZ, Júlio. *Instrumentos sonoros alternativos: manual de construção e sugestões de utilização*. Campo Grande: Editora Oeste, 2002

FOLHA ON LINE. *O primeiro choque do petróleo em 1973*. 20---. Disponível em: Disponível em: <[http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/petroleo\\_choque1.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/petroleo_choque1.shtml)> Acesso em 21 jul. 2013.

FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

Fórum de Empreendedorismo Musical na América Latina, (online). *Do lixão aos palcos internacionais*. Endereço: <[http://www.empreendedorismosocial.org.br/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=92:do-lix%C3%A3o-aos-palcos-internacionais&Itemid=669&lang=br](http://www.empreendedorismosocial.org.br/index.php?option=com_k2&view=item&id=92:do-lix%C3%A3o-aos-palcos-internacionais&Itemid=669&lang=br)> Acesso em 03 nov. 2012.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos da Psicopedagogia Musical*. 1.ed. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

GIL, Gilberto. *A Luta Contra a Lata ou a Falência do Café*. Gege Edições Musicais, LTDA: BR/1968.

GILBERTO GIL. *Seção de músicas*. 2009. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php)>. Acesso em 18 jun. 2012.

HEIDEN, (online). *Cooperativas de reciclagem de lixo e inclusão Social: o caso do município de itaúna – MG*. Endereço: <<http://www.funedi.edu.br/files/mestrado/Dissertacoes/TURMA1/DissertacaoAnkeIracemaVDHeiden.pdf>> Acesso em 02 nov. 2012.

- HOWARD, Walter. *A Música e a Criança*. 2.ed. São Paulo: Summus, 1984.
- JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*; tradução Maria de Moraes Barros. 5 ed., Petrópolis: Vozes, 2009. 140p. (Obras Completas de Carl Gustav Jung, v.15).
- HENRIQUE, Luís L. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1971. Endereço: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/128525/lei-de-diretrizes-e-base-de-1971-lei-5692-71>>. Acesso em 12/10/2012.
- LANDFILL HARMONIC. *Goals Of Landfill Harmonic In Addition To What Is On* Kickstarter. 2013a. <[https://www.facebook.com/notes/landfill-harmonic/goals-of-landfill-harmonic-which-cannot-be-mentioned-on-kickstarter/360112154107823?notif\\_t=like](https://www.facebook.com/notes/landfill-harmonic/goals-of-landfill-harmonic-which-cannot-be-mentioned-on-kickstarter/360112154107823?notif_t=like)>. Acesso em 20 ago. 2013.
- \_\_\_\_\_. *The world sends us garbage. We send back music*. 2013b Disponível em: <<http://www.landfillharmonicmovie.com/>>. Acesso em 20 ago. 2013.
- LAYARGUES, Philippe. *O cinismo da reciclagem: o significado ideológico da reciclagem da lata de alumínio e suas implicações para a educação ambiental*. LOUREIRO, F.; LAYARGUES, P.; CASTRO, R. (Orgs.) *Educação ambiental: repensando o espaço da cidadania*. São Paulo: Cortez, 2002.
- MARKHAN, Annette. "Internet communication as a tool for qualitative research". SILVERMANN, (org.). *Qualitative Research: theory, method and practice*. 2ª edição. Londres: Sage Publications, 2004.
- McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *The Medium is the Massage. An inventory of Effects*. New York: Bantam Books, 1967.
- MORAIS, Domingos (online). *Do gesto musical gerador de identidade cultural, catalizador de expressão pessoal*. Endereço: <<http://natura.di.uminho.pt/ARQEVO/bak/alfarrabio.di.uminho.pt/cip/etnografia/DomingosMorais2.doc.html>> Acesso em 15/06/2013.
- MORAES, Maria Cândida. *O Pensamento Eco-sistêmico: Educação, aprendizagem e cidadania no século XXI*. Ed. Vozes, Petrópolis/RJ. 2004.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 4ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Smetack Imprevisto: pensamento, vida, plásticas e sonoridades de Walter Smetak*; organização de Ana Ban e Jasmin Pinho. São Paulo: MAM/SSP, 2008.
- NICOLESCU, Basarab. *O Manifesto da Transdisciplinaridade*. Coleção Trans: 2001
- \_\_\_\_\_. *Um Novo Tipo de Conhecimento – Transdisciplinaridade*. 1o Encontro Catalisador do CETRANS – Escola do Futuro – USP. Itatiba, São Paulo – Brasil: abril de 1999.

- PARAGUAI. *Lei n. 1264 - Ley General de Educación* de 26 de maio de 1998. Disponível em: <<http://www.mec.gov.py/cms/entradas/68936>> Acesso em 22 jul. /2013.
- PAREJO, Eny. Tese: *Escuta musical: Uma Estratégia Transdisciplinar Privilegiada Para O Sentipensar*. PUC: 2008. Endereço: [http://www.sapientia.pucsp.br//tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=6307](http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6307). Acesso em 22/09/2008
- PARTCH, Harry. *American Mavericks: The Partch's Instruments*. Disponível em: <[http://musicmavericks.publicradio.org/features/feature\\_partch.html](http://musicmavericks.publicradio.org/features/feature_partch.html)> . Acesso em 10/06/2012.
- \_\_\_\_\_. *Genesis of a Music*. (1949). Second Edition, Enlarged.. New York: Da Capo Press, 1974.
- PATTON, Michael Quinn. *Qualitative evaluation and research methods*. Thousand Oaks, CA, US: Sage Publications, Inc, 1990.
- PIAGET, Yves de La Taille ;Vygotsky, Marta Kohl de Oliveira Wallon; Heloysa Dantas. *Teorias Psicogénéticas em Discussão*. Summus Editorial, São Paulo, 2ª Edição, 1992.
- PINTO, Thiago de Oliveira. 2001. *Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora*, Rev. Antropol., vol.44, nº1, São Paulo.
- PNUD: Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (online) Endereço: <[http://www.pnud.org.br/IDH/RDH.aspx?indiceAccordion=0&li=li\\_RDH](http://www.pnud.org.br/IDH/RDH.aspx?indiceAccordion=0&li=li_RDH)> Acesso em 04/11/2012.
- ROCHA FILHO, J. B. *Transdisciplinaridade: A Natureza Íntima da Educação Científica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.
- ROQUE, Theófilo. *A Transdisciplinaridade e a Modernidade*. Endereço: <http://www.sociologia.org.br/tex/ap40.htm>. Acesso em julho de 2008.
- SANTOS, Renato P. dos. *Transdisciplinaridade*. Cadernos de Educação, Lisboa: Instituto Piaget, n. 8, p.7-9, 23 nov. 1995.
- SANTOS, Ziraldo dos (online). *Coleta seletiva e responsabilidade social: o caso da cooperativa de reciclagem, trabalho e produção* . Endereço: <[http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/6565/coleta\\_seletiva\\_santos.pdf?sequence=1](http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/6565/coleta_seletiva_santos.pdf?sequence=1)> Acesso 02/11/2012.
- SCARASSATTI, Marco. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. Coleção Signos Música, n.10. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- SIEBERT, Raquel Stela de Sá. *Educação Libertaria: Textos de um Seminário*. Rio de Janeiro, Achiame/Movimento - 1996 .

SMETAK: Simbologia dos instrumentos. Direção e roteiro: Luciana Kritski. Edição: Honorato Smetak. 2008. Disponível em:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=ru4IVXAkN-M>>. Acesso em 12 jun. 2013.

SMETAK. *Som e espírito*. 2010a. Disponível em:  
<<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=KXH9I1qnLQI&NR=1>>  
Acesso em 12 jun. 2013.

SOUZA, Queila. *O Tempo Das Redes*, p. 156. São Paulo: Perspectiva S/A, 2008.

TV CULTURA. *A arte de criar instrumento musical com sucata*. 2011a. Disponível em:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=ww3VtAUobHM>>. Acesso em 11 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. *O som que vem do lixo*. 2011b. Disponível em:  
<[http://www.youtube.com/watch?v=64\\_ZGef7IWA](http://www.youtube.com/watch?v=64_ZGef7IWA)> . Acesso em 11 fev. 2012.

VIEIRA, Elaine; VOLQUIND, Lea. *Oficinas de Ensino: o quê, por quê? como?* 4. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2002. (Série educação, 3).

YOUTUBE (online). *Visita Osquesta de Instrumentos Reciclados Cateura*. 2013a. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=ZKMtR\\_fwvjM](http://www.youtube.com/watch?v=ZKMtR_fwvjM)> Acesso em 03 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. (online). *Como fazer flautas de PVC em si e em dó*. 2010a. Disponível em:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=Rq4ka5F\\_ApY](https://www.youtube.com/watch?v=Rq4ka5F_ApY)> Acesso em 03 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. (online). *Som e Vida Após a Lata: construção de instrumentos musicais com material alternativo*. (elaborado pela autora) 2013a. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=FrXvrCdqJAs&feature=youtu.be>> Acesso em 18 dez. 2013.

**ANEXOS****A CARTAS DE CESSÃO ASSINADAS PELOS PARTICIPANTES**

**CARTA DE CESSÃO**

São Paulo, 03 de junho de 2012.

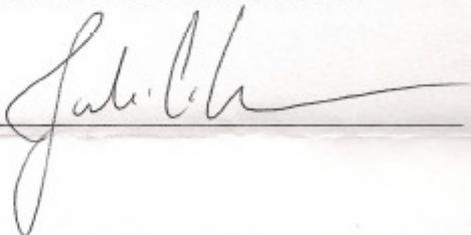
A quem interessar possa,

Eu, Júlio César de Vasconcelos, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista transcrita (realizada em 30 de maio de 2012) para que Daniele Munhoz Garcia possa usá-la com as limitações abaixo relacionadas:

**Pesquisa acadêmica, dissertação de Mestrado do Programa de Pós- Graduação e atividades relacionadas.**

Da mesma forma, estendo os limites a terceiros, ficando seu uso vinculado a Daniele Munhoz Garcia, que tem sua guarda, abdicando de direitos sob a entrevista, o que estendo também a meus descendentes, subscrevo a presente.

NOME: JÚLIO CÉSAR DE VASCONCELOS

ASSINATURA: 

**Júlio César de Vasconcelos 1**

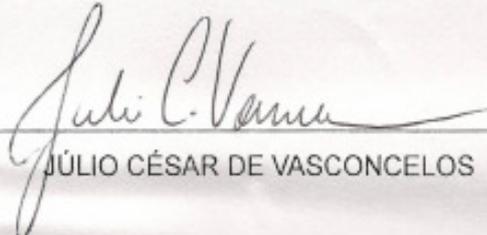
São Paulo, 03 de junho de 2012.

### CARTA DE CESSÃO

Eu, Júlio César de Vasconcelos, autorizo que minha entrevista concedida em 30/05/2012 e transcrita por meio de mensagem instantânea, assim como vídeos e registros de imagem e som fornecidos sejam arquivados no Instituto de Artes da UNESP e que uma cópia da mesma fique sob os cuidados de Daniele Munhoz Garcia, em formato gravado e escrito.

Autorizo também que minha entrevista seja utilizada para fins de publicação por Daniele Munhoz Garcia.

Esta autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

  
JÚLIO CÉSAR DE VASCONCELOS

São Paulo, 09 de Setembro de 2012.

CARTA DE CESSÃO

Eu, Fernando Sardo, autorizo que minha entrevista concedida em 09 de agosto de 2012, captada em áudio e transcrita, assim como vídeos e registros de imagem e som fornecidos sejam arquivados no Instituto de Artes da UNESP e que uma cópia da mesma fique sob os cuidados de Daniele Munhoz Garcia, em formato gravado e escrito.

Autorizo também que minha entrevista seja utilizada para fins de publicação por Daniele Munhoz Garcia.

Esta autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'F. Sardo', is written over a horizontal line.

FERNANDO SARDO

**Fernando Sardo 1**

**CARTA DE CESSÃO**

São Paulo, 09 de setembro de 2012.

A quem interessar possa,

Eu, Fernando Sardo, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha entrevista transcrita (realizada em 09 de Agosto de 2012) para que Daniele Munhoz Garcia possa usá-la com as limitações abaixo relacionadas:

**Pesquisa acadêmica, dissertação de Mestrado do Programa de Pós- Graduação e atividades relacionadas.**

Da mesma forma, estendo os limites a terceiros, ficando seu uso vinculado a Daniele Munhoz Garcia, que tem sua guarda, abdicando de direitos sob a entrevista, o que estendo também a meus descendentes, subscrevo a presente.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'F. Sardo', is written over a horizontal line.

**Fernando Sardo 2**

**CARTA DE ASIGNACIÓN**

São Paulo, Enero 2013.

A quien pueda interesar,

Yo, JUAN GERARDO AYALA, declaro para principios apropiado que los derechos de mi entrevista transcrita (celebrada em el mes de JULIO 2012) para Daniele García Munhoz se puede utilizar con las limitaciones que se indican a continuación:

**La investigación académica, la tesis de la Maestría del Programa de Postgrado y actividades relacionadas.**

Del mismo modo, los límites se extienden a terceros, por lo que su uso vinculado a Daniele Munhoz García, quien tiene la custodia, abdicando de los derechos en la entrevista, que se extienden también a mis descendientes, me avalan.

NOMBRE: JUAN GERARDO AYALA

FIRMA: Juan Ayala.

**Juan Gerardo Ayala 1**

**CARTA DE ASIGNACIÓN**

São Paulo, Enero 2013.

A quien pueda interesar,

Yo, ANDREA BURT, declaro para principios apropiado que los derechos de mi entrevista transcrita (celebrada en el mes de JULIO 2012) para Daniele García Munhoz se puede utilizar con las limitaciones que se indican a continuación:

**La investigación académica, la tesis de la Maestría del Programa de Postgrado y actividades relacionadas.**

Del mismo modo, los límites se extienden a terceros, por lo que su uso vinculado a Daniele Munhoz García, quien tiene la custodia, abdicando de los derechos en la entrevista, que se extienden también a mis descendientes, me avalan.

NOMBRE: ANDREA BURT

FIRMA:  \_\_\_\_\_

**Andrea Burt 1**

**CARTA DE ASIGNACIÓN**

São Paulo, Enero 2013.

A quien pueda interesar,

Yo, DULCE LÓPEZ, declaro para principios apropiado que los derechos de mi entrevista transcrita (celebrada em el mes de JULIO 2012) para Daniele García Munhoz se puede utilizar con las limitaciones que se indican a continuación:

**La investigación académica, la tesis de la Maestría del Programa de Postgrado y actividades relacionadas.**

Del mismo modo, los límites se extienden a terceros, por lo que su uso vinculado a Daniele Munhoz García, quien tiene la custodia, abdicando de los derechos en la entrevista, que se extienden también a mis descendientes, me avalan.

NOMBRE: DULCE LÓPEZ

FIRMA:  \_\_\_\_\_

**Dulce López 1**

**CARTA DE ASIGNACIÓN**

São Paulo, Enero 2013.

A quien pueda interesar,

Yo, ISRAEL LÓPEZ, declaro para principios apropiado que los derechos de mi entrevista transcrita (celebrada em el mes de JULIO 2012) para Daniele Garcia Munhoz se puede utilizar con las limitaciones que se indican a continuación:

**La investigación académica, la tesis de la Maestría del Programa de Postgrado y actividades relacionadas.**

Del mismo modo, los límites se extienden a terceros, por lo que su uso vinculado a Daniele Munhoz García, quien tiene la custodia, abdicando de los derechos en la entrevista, que se extienden también a mis descendientes, me avalan.

NOMBRE: ISRAEL LÓPEZ

FIRMA



---

**Israel López 1**

**CARTA DE ASIGNACIÓN**

São Paulo, Enero 2013.

A quien pueda interesar,

Yo, LUIZ SZARÁN, declaro para principios apropiado que los derechos de mi entrevista transcrita (celebrada el 20 DE JULIO 2012) para Daniele García Munhoz se puede utilizar con las limitaciones que se indican a continuación:

**La investigación académica, la tesis de la Maestría del Programa de Postgrado y actividades relacionadas.**

Del mismo modo, los límites se extienden a terceros, por lo que su uso vinculado a Daniele Munhoz García, quien tiene la custodia, abdicando de los derechos en la entrevista, que se extienden también a mis descendientes, me avalan.

NOMBRE: LUIZ SZARÁN

FIRMA:

A handwritten signature in purple ink, appearing to read 'Luiz Szarán', is written over a horizontal line. The signature is stylized and cursive.

**Luiz Szarán 1**

**CARTA DE ASIGNACIÓN**

São Paulo, Enero 2013.

A quien pueda interesar,

Yo, SERGIO ARMOA, declaro para principios apropiado que los derechos de mi entrevista transcrita (celebrada em el mes de JULIO 2012) para Daniele García Munhoz se puede utilizar con las limitaciones que se indican a continuación:

**La investigación académica, la tesis de la Maestría del Programa de Postgrado y actividades relacionadas.**

Del mismo modo, los límites se extienden a terceros, por lo que su uso vinculado a Daniele Munhoz García, quien tiene la custodia, abdicando de los derechos en la entrevista, que se extienden también a mis descendientes, me avalan.

NOMBRE: SERGIO ARMOA

FIRMA:  \_\_\_\_\_

**Sergio Armoa 1**

## B TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS DOS PARTICIPANTES

### **Participante DL (Dulce López)**

Mulher, 25 anos, paraguaia, professora de música e musicista. Participou da Oficina de Reciclados de Cateura quando criança e adolescente. Coordena um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo (SLT). Também realiza a parte visual de divulgação desse projeto. É universitária do curso de marketing.

21/07/2012 – Seminário Geral de Orquestras – Caacupé, Paraguai.

*P:* Olá... bom dia...

*DL:* A gente nunca pode falar...

*P:* Você tem tempo um pouquinho?

*DL:* É.

*P:* Ah, então vamos. Quer conversar aonde?

*DL:* Aonde você quiser.

*P:* Quer ir ali abaixo, na travessa?

*DL:* Vamos até a Raquel. Senão, me chamam logo.

*P:* E aí, tudo bem? Tudo certinho?

*DL:* Tudo certo.

*P:* (risos) Que bom, né? Porque são tantos alunos.

*DL:* É... Agora já chegaram mais de 650 alunos...

*P:* (risos) Quantos...

*DL:* Já chegamos a quase dois mil.

*P:* Quantos tocam juntos... Total... No máximo de formação? Dois mil? Eles não tocam todos ao mesmo tempo?

*DL:* Mil e quinhentos...

*P:* Mil e quinhentos...

*DL:* (fala com o irmão) Ele é meu irmão...

*P:* É... Eu sei... Marquei com ele ao meio dia. Ontem ele tinha apenas dez minutos até... Para ir para casa e se trocar...

*DL:* É todo dia... Sim, e também dormir cedo, senão já não dá...

*P:* A sua rotina diária tem sido você chegar pela manhã bem cedo, ensaiar, almoçar, ensaiar de novo e ir para casa para descansar...

*DL:* Dos meninos?

*P:* Não, o seu...

*DL:* Não... O meu é organizar tudo... É... Chegar cedo... E...

*P:* Você está na organização aqui?

*DL:* Na organização... E também...

*P:* Mas você tocou também

*DL:* Toquei, toquei também... Somente...

*P:* Está tranquila...

*DL:* É... É... O primeiro dia é o dia... (risos) fatal...

*P:* Que é muito... Muita gente chegando... Tem que organizar...

*DL:* É... Fica cheio, muita gente chegando, muitas... E o povo também fica mais acelerado... Mas tudo saiu ótimo...

*P:* Eu participei de algumas dinâmicas com os pais e achei muito bacana, assim...

*DL:* ((consentiu com a cabeça))

*P:* O que eles falam, o que eles pensam do projeto é... Muito interessante...

*DL:* É...

*P:* Ah, sente aqui, que está Sol...

*DL:* Sim... ((brinca com colegas que passam: - que guapas!!!))

*P:* Bom, vamos lá. Você não chegou a construir instrumentos?

*DL:* Não. (risos)

*P:* Mas tocou com eles?

*DL:* Sim. Tocar toquei... Eu fui até a Espanha tocar com eles.

*P:* Eu acho que cheguei a ver algum vídeo com você tocando... Você era bem mais novinha... Quantos anos você tem?

*DL:* 25. ((interrompe para dar informações para uma pessoa))

*P:* Vou te fazer algumas perguntas, porque, apesar de não ter construído os instrumentos, você tocou com eles, fez reparos e participou da organização... E acabou acompanhando todo o trabalho com as oficinas... Em primeiro lugar, muito obrigada por responder-me algumas perguntas. Quero que se sinta livre para dizer o que pensa, porque apesar de falar bem o espanhol, compreendo bem e me esforçarei todo o possível para explicar as coisas em espanhol para você.

*DL:* Muito bem... Falou bem... Espetacular... (risos)

*P:* O que significa para você a existência de projetos como o que você participou?

*DL:* Para mim significa oportunidade... Oportunidade para às pessoas do interior, porque se trabalha muito com as pessoas do interior... Oportunidade... De dar às crianças o mesmo ensino de música que têm as pessoas da

capital... Que... Muitas vezes não aproveitam, mas que tem essa oportunidade... Tem um lugar aonde ir... Para mim o projeto, o SLT significa oportunidade de ter todos os mesmo ensino, esse ensino de música...

**P:** Hum... Em sua vida, o que mudou depois de ter participado deste projeto?

**DL:** Bom... Em minha vida... Em particular... É... O que é a parte social de relacionar-se com as pessoas... Porque ninguém te prepara... Por mais que... Mesmo eu tendo muitos irmãos... Ninguém te prepara para conviver com mil e quinhentas pessoas diferentes... Ninguém te prepara para... Para estar com pessoas que não estão no mesmo nível, que não está na mesma condição, inclusive de diferentes etnias, raças... É... Chegar a um projeto e poder desenvolver isso de forma harmônica para mim foi o mais lindo, por que... Eu, pessoalmente fui uma pessoa muito tímida... Eu nem falava... De criança era aquela que não falava... Nunca falava... E hoje em dia, depois de 17 anos eu coordeno um projeto em que tenho que falar com todos, com coordenadores, com crianças, às vezes tenho que ser a apresentadora... E muitas coisas que te ajudam a desenvolver. Portanto, acho que o que muda é sua percepção de o que é socializar...

**P:** Muito bom... Em sua opinião, o que é música?

**DL:** Para mim, neste momento, com o projeto SLT é uma ferramenta. É a ferramenta pela qual se chega a todos os corações dos inclusos. É a ferramenta a música. Não é o principal, porque nosso objetivo não é que sejam bons músicos, é uma ferramenta para que se possam desenvolver valores mediante a música, porque com a música se desenvolvem valores como a disciplina, a constância, a honestidade, porque se tem que saber quando se desafina, quando não desafina, ser consciente disso, então acredito que a música é uma ferramenta, então. Não algo fundamental, muitas pessoas confundem, de repente, porque num projeto onde todos tocam muito bem, e num projeto onde se utiliza a música para reunir essa quantidade que temos aqui,

**P:** Que tipo de obstáculos enfrentou ou tem enfrentado, para seguir com este projeto.

**DL:** Acredito que mais que nada, sempre são os problemas financeiros... Porque o projeto busca que as comunidades sejam autossustentáveis, que elas trabalhem por um tempo. O projeto lhes ajuda pagando um professor e depois elas tem que conseguir apoio local. E as comunidades, não é o nosso caso, mas em outras comunidades onde as autoridades não as estão apoiando... E não conseguem coisas... E sempre vai ser um problema que as autoridades apostem no Paraguai, na cultura... Até agora se acredita que apostar na cultura é gastar dinheiro... Por coisas que não são... De valor. Aqui muita gente nos diz: 'por que fazer um teatro... Cultural em vez de fazer um hospital?' por exemplo... Então, temos sempre um problema de inversão da cultura no Paraguai. Isso é geral...

**P:** Acredito que isso seja um grande... Problema.

**DL:** Acredito que é um obstáculo que vamos sempre encontrar, mas não é impossível... Abrindo as cabeças, acredito ser possível.

**P:** Em sua opinião, qual são as oportunidades que oferece este projeto?

**DL:** As oportunidades... De poder estudar música... Para começar, certo?... De tirar o medo do paraguaio de aprender um instrumento, porque os paraguaiois conhecem dois instrumentos: o violão e a harpa... Antes diziam 'violino' e todos ficavam com medo... E... Com certa precaução, porque era um instrumento muito delicado começá-lo, e hoje você vê, em cada comunidade do interior que se vai do Paraguai que se vai, se diz 'violino' e estão todos acostumados. E esse... E esse medo, perder o medo de tocar, não, quiçá não toquem, mais adiante não sejam músicos, mas que tenham a oportunidade de tocar... E a oportunidade de conhecer-se, sempre se diz que o músico nunca está sozinho, tem sempre muitos amigos, e acredito que este seminário demonstra que eles já formam uma rede... Em nível nacional, e conseguem ter isso, vínculos, de amizade, e a diferença são as demais crianças, da oportunidade que tem de ter mais amigos, de ter lugares, e... Como é o caso de muitos meninos do projeto que já fizeram amizade com gente do exterior e depois já viajam por conta porque são convidados, etc.

**P:** O que você acha dos *Reciclados*? A respeito do que disse sobre perder o medo de... Tocar um instrumento, de chegar ao violino, por exemplo? Você acha que a orquestra de reciclados tem alguma coisa a ver, tem alguma relação com essa perda do medo do violino, como as cordas, não são da cultura, que são europeus, né?

**DL:** Bom, o tema dos... Dos instrumentos reciclados é... Todo um tema à parte, porque surgiu numa comunidade

de SLT, certo, de início, que eles queriam pertencer ao projeto, e não tinham... Dinheiro para poder comprar instrumentos. Então, foi uma ideia deles de reciclar as coisas e poder demonstrar que podiam iniciar com um instrumento, mas não soava. E demonstraram que poderiam soar.

**P:** Poderiam soar.

**DL:** Mas... Era para que o projeto pudesse chegar a eles. Obviamente que queriam que nossa atenção se voltasse a eles e no final os demos instrumentos tradicionais. E surgiu a ideia de poder criar seu próprio instrumento de forma que pudesse soar de verdade. Sabemos que há vários grupos que fazem isso, mas normalmente são feitas com partes de instrumentos pré-fabricados...

**P:** Híbridos...

**DL:** Estes instrumentos reciclados são totalmente reciclados, ou seja, não é que uma parte do instrumento é de um instrumento original, não é, é totalmente... Então... São mais difíceis de executar que os instrumentos normais... Então... Se, o que... Os instrumentos reciclados passam, transmitem uma ideia de que não há nada impossível... De que se há algo que desejamos, eliminamos, e o que se puder reutilizar... E que diariamente jogamos fora, se há uma colher, uma lata, que se possa reutilizar, e que realmente não pensamos, não temos a criatividade de pensar tanto e mais calmamente sobre as coisas que nós temos. Hoje tudo é mais fácil, ter, mais fácil desejar, mais fácil comprar as coisas, e não valorizamos realmente o que são. Acredito que para os reciclados, mais do que perder o medo da música, acontece que as pessoas que assistem os concertos de reciclados digam - eu estou jogando muitas coisas que podem servir a outros ou “ eu estou jogando fora muitas coisas que eu posso fazer para ajudar aos outros.

**P:** Ainda neste assunto, qual, você que acompanhou durante muito tempo a orquestra de reciclados e tocou... Você acha que... Qual foi o impacto que essa orquestra proporcionava a estas pessoas, a vocês, a você, aos outros... As pessoas que assistiam...

**DL:** Bom, eu particularmente estou desde que começaram, e eu pude acompanhá-los em dois... Eventos no exterior. No Paraguai estive sempre, certo?... E... Das vezes que saímos da primeira vez fomos à Argentina, que é mais perto, para as pessoas era uma novidade que pudessem soar, porque todos os instrumentos soam nenhum que se vê parece que soa, eles não têm amplificação, mas para as pessoas já é chocante ver como um instrumento feito totalmente... De lixo possa soar... Acredito que esse seja o primeiro impacto das pessoas. Para o músico é muito mais difícil, porque não tem as comodidades de um instrumento comum, por dizer, o violino é uma lata, e não tem um lugar para apoiar o rosto, porque é uma lata, não é muito cômodo, por isso não podem tocar muito os pequenos, de repente, iniciar no que são os instrumentos formais de cordas, os violões, estes são mais fáceis de tocar... Mas para nós, que nós estamos tocando, é um desafio, é um desafio grande poder tocar com um instrumento, poder afinar e poder, porque soam mais baixinho que os instrumentos normais. Soa a mesma afinação, mas soam mais baixinho, então é mais força, tem a sua própria técnica, e... Têm suas limitações. Porém, acredito que o impacto que o público recebe, sempre são jovens os que estão executando, sempre haverá pequenos tocando, eu sou a mais velha hoje do projeto, e sempre haverá pequenos tocando, e ver um pequeno tocando um instrumento reciclado, e que soe, normalmente se apresentam e executam todos juntos, e soa bem a orquestra, e depois fazemos a demonstração por instrumento, para que vejam que é de verdade, que não é uma gravação, e acredito que aí as pessoas ficam mais envolvidas, né? De ver... Uma flauta feita de cano... é somente um cano de água...com algumas colheres, de nem lugar preciso, e que faz melodias... E sempre nas apresentações fazemos a comparação às pessoas, que deste instrumento não sai nem doía por cento de um instrumento musical normal...

**P:** Sim, por ressonância... O que mudou musicalmente para você depois de ter participado desta experiência com os reciclados?

**DL:** Musicalmente... E... Justamente porque têm limitações esses instrumentos, aprendemos muitíssimas coisas musicais que não te ensinam nos conservatórios, não te ensina um professor de violino... Não te ensina um professor... Nem de regência nem de nada, que são improvisações, sobretudo, porque, como te disse, são muito difíceis de executar, e, ao ser totalmente reciclado, podem variar, pode ser que a corda se afrouxe, e... Pode ser que o cano por estar frio, não esteja andando bem e te soe outro tom, ou seja, mas que todos nós aprendemos a ser um pouco mais improvisados, que é uma qualidade que falta a muitos músicos que são só de conservatórios, que não tem nem a prática, que não tem nem a prática de repente...

**P:** Este é um problema do mundo... (risos)

**DL:** É um problema dos músicos... Entende? Aqui há músicos que improvisam, que dizem que tocam de ouvido, que tocam muito bem, mas que não podem ler uma partitura. E há o outro grupo de conservatório que só lê se tiver a partitura e a lê. Bom, acho que essa é a parte que fazia o reciclado, porque, tínhamos assim, em regra, no momento da atuação poderia se apresentar qualquer coisa, se caso víamos que no momento soltou uma corda, de levar, e... Poder improvisar todas às vezes, tínhamos que improvisar, a melodia de um instrumento passava para outro direto, isso tínhamos que fazer nós todos, um para o outro.

**P:** Muito rico...

**DL:** Mas... Dessa forma, para mim, assim, o “Reciclados” é mais uma mensagem de... De cuidado ambiental e de conscientização do que estamos desperdiçando também tanto em criatividade e de valor, como também do que temos que cuidar do meio ambiente agora. Por que... Realmente o repertório é muito variado, mas... Não podemos tocar um concerto de orquestra e violoncelo, porque não vai soar tão grande, tão lindo, nem de tanta qualidade, mas podemos mostrar que sim, as notas soam...

**P:** Foi importante para você... Foi importante na sua formação...

**DL:** Muito importante, muito importante...

**P:** E... O que é criatividade para você?

**DL:** Criatividade... O projeto de reciclados é um disparador... Para outras coisas, certo... Atualmente eu trabalho em outro projeto, onde trabalhamos com escolas do interior... Algumas escolas... Demonstrando que... Dando materiais aos pequenos... E eles podem criar coisas novas que nós, maiores, já nem imaginamos e que podem servir para estudar música... Para mim, isso é criatividade... Porque nós, levamos, por exemplo, latas, e levamos muitas coisas, eles experimentam instrumentos de percussão, e as crianças, já desde pequenos, pode ir aprendendo ritmo, fazer ritmo, a diferenciar ritmo e demais coisas, né? Para mim, criatividade é isso: poder utilizar-se do que se tem, sem queixar-se do que não ter algumas coisas, e poder fazer o mesmo que fazem outras comunidades ou outras pessoas. Para mim, isso é criatividade, poder se autoquestionar e procurar uma forma, sem ver somente os lados negativos, né? Por que... Acho que isso é um erro, mas não somente dos paraguaios, mas do mundo, de ver sempre o que não se tem, antes de ver o que sim, se tem...

**P:** Acredito ser um problema do ser humano... (risos) o ser humano é assim em alguns momentos... O que é um instrumento musical para você?

**DL:** Um instrumento musical normal...?

**P:** O que é um instrumento musical... O que acha que é um instrumento musical? O que é para você?

**DL:** Para mim, mesmo, é o meio pelo qual posso criar música para... E... Para desfrutar daquilo que eu gosto... Maestro \*\*\*\*\* sempre diz que é uma forma de criar arte e criar beleza que, afinal, sempre estamos buscando música em... Em todo mundo... Apesar de não serem músicos, muitas pessoas buscam a música para poder... Sentir-se livre, assim, vamos dizer... E acho que nós que somos músicos, temos a... A... Ferramenta do instrumento musical para criar beleza... Para mim, é isso...

**P:** Ok. Acho que... Se for possível, poderia fazer comentários sobre algo que observou ou teve alguma experiência com as apresentações dos reciclados...

**DL:** Bom... Eles são um grupo já à parte, agora independentes. “Os Reciclados” começaram com SLT. Hoje em dia eles estão independentes, isto é, são parte do projeto, mas hoje já tem uma, uma ...

**P:** Uma vida própria...

**DL:** Exatamente, certo? Porque consideramos que cada um seja independente, não sempre depender, e sim (...) quando vai ver e... Eventos, todos nos reunimos de volta, mas já cada um já é também independente... Na época em que eu fui pude... Resgatar mais foi quando eu fui me apresentar na Espanha, Madri e foi quando vi o Papa e mais coisas aí, certas? Acho que... Para o europeu é muito grande...

**P:** Era o Papa João Paulo II ou...?

**DL:** Não, era esse Papa de agora... Foi o ano passado. No ano passado houve um encontro de jovens em Madri, Espanha, este encontro de jovens...

**P:** Tocou... Ah, você... Você tocou no ano passado (2011) com esses instrumentos de reciclagem?

**DL:** Sim.

**P:** Ah, que interessante...

**DL:** Então... E... Ver essa experiência nos levou, assim... A acreditar que... Acho que a percepção do europeu é maior do que dos outros... Porque nós, latino-americanos temos certas afinidades e tantas coisas em comum enquanto o que é pobreza, sobretudo. Sabemos o que são... As favelas, aqui nós temos vários marginais, e vemos essa realidade de gente que sobrevive todos os dias. Acho que para os europeus é totalmente diferente, então para eles o impacto é muito mais forte... Eles não sabem quando nós dizemos que se fazem instrumentos... De lixo, aí lhes custam imaginar um... Um... Aterro de lixo, de montanhas de lixo e que as pessoas façam daí coisas, eles não imaginam isso, certo? Porque eles têm outros métodos de eliminar o lixo... E têm outros problemas, não digo que menos graves, mas não conhecem essa realidade e acho que isso impacta sempre mais o europeu... E pela referência de outras crianças que já viajaram por toda a Europa, também, pela Alemanha e demais coisas, o impacto é... É maior para eles sempre...

**P:** Hum...

**P:** Você estuda música hoje? Quais são suas atividades hoje?

**DL:** Eu estou trabalhando em várias fundações, sempre com o tema música... Eu já concluí meus estudos de... De... Teoria musical, instrumento, segue sempre estudando... A viola é o meu instrumento... Já me formei em violonista clássica... O violão clássico já terminei também... Hoje sigo estudando instrumentos, minhas atividades são trabalhar de segunda a sexta nas fundações, como te digo, trabalhamos em outros projetos, sobretudo no SLT, na coordenação geral cinco anos, e, desde o ano passado estou trabalhando, no que é um pouco, alimentar nosso sistema educativo no nível escolar que é muito pobre, muito pobre, e... Estamos levando instrumentos até as escolas agora. O SLT leva até as comunidades, e nós levamos até as escolas. Quer dizer, com pequenos, já aprendendo, e para que o nosso ministério da cultura veja que necessário é, já, ampliar e investir nessa área, então, mais ou menos sempre estou viajando por tudo porque trabalhamos muito pelo interior e estamos nos deslocando sempre, e sempre estou viajando, e de noite temos ensaio com as crianças, e eu sou da cidade de Caacupé. Tenho que vir de Assunção até aqui todos os dias porque toda noite há ensaio de orquestra.

**P:** Todos os dias você pega dois ou três ônibus para vir até aqui?

**DL:** Sim.

**P:** Para trabalhar?

**DL:** Assim mesmo. E... No ano passado eu morava em Assunção, mas me custava mais porque ficava mais longe das crianças que estudam música aqui em Caacupé, que ao mais de 70 meninos estudando aqui. Em cada dia da semana há um nível: inicial, intermediário, avançado... Preciso estar em todos eles para poder ajudá-los, porque...

**P:** Você toca, ensina viola, violão, violino...

**DL:** Orquestra... Ensaíamos a orquestra, ajudamos para quem ensaia, temos o nosso diretor, mas também os ajudamos, dizemos o que poder fazer, e também coordenamos para que todos estejam recebendo a mesma educação, porque às vezes contratamos outros professores, mas temos sempre que ficar olhando os que estão participando, tudo isso...

**P:** É um grande problema, porque são várias formações diferentes, e não se sabe como o professor vai...

**DL:** Assim mesmo, e também as crianças. Como sou da cidade, eu conheço as crianças. Os professores, nós os trazemos à Assunção, mas nós conhecemos os meninos, então nós dizemos 'ah, não, este tem que entrar, estes tem que separar de outro', por aqui... E... Sim, temos que viajar todo dia duas horas e meia até Assunção e duas horas e meia para voltar... Normalmente eu chego às dez da noite... Estou terminando minha faculdade também

de marketing, porque eu sou professora de design gráfico, e estou terminando marketing para poder seguir para publicidade... Bem completinho meu... (risos)

**P:** Muito rico... Eu comecei a faculdade de publicidade quando era mais jovem... Comecei dois... Cursos ao mesmo tempo... Porque trabalhava à tarde... De manhã Música, trabalhava à tarde e à noite publicidade...

**DL:** E eu, agora, faço à distância, por internet, a faculdade que sigo, faço por internet, porque com tanto trabalho não tenho tempo. Não faço presencial porque não me dá tempo...

**P:** Ah, que bom... Que bom que pode fazer à distância... Uma pessoa responsável pode fazer muito bem...

**DL:** Porque não posso assistir, já não consigo assistir. E. Como eu exerço, como eu já desenho... É mais fácil para eu poder seguir essas coisas teóricas... Porque antes de começar o curso eu já estudava e trabalhava com design gráfico... E... Ah... Muitas pessoas me dizem o que tem a ver desenho, marketing, publicidade com música... Todos os ofícios culturais quase do Paraguai...

**P:** Última pergunta: o que pensa de suas atividades sobre o futuro?

**DL:** Uma vantagem para mim, que pode abrir vários caminhos, é sempre poder inovar. Então, uma das coisas boas que tem é que te abre portas. Para mim é importante sempre inovar, mudar. Porque muita gente, de repente, a criança está no projeto por cinco anos e se vê coisas novas, há coisas que tem que já sabem e que não pode ficar sempre aí, e você quer inovar, quer ensinar, e por isso eu tenho mudado para outro projeto agora. E tenho outros projetos que também estou querendo seguir, certo, mas sempre na área social, e... Trabalhar e contribuir um pouco por esta parte... Você está interada desse golpe que tivemos também na parte presidencial e demais coisas, que para nós foi um retrocesso... Para nós que trabalhamos com as pessoas... É um retrocesso de mais de dez anos para nós... Mais... Mais do que tudo que viemos trabalhando nas comunidades, ensinando... Dizendo para que façam... Para que façam a sua parte... Que há benefícios. E para outras pessoas também foi muito forte, porque foi um retrocesso, mas agora não adianta ficar chorando. Temos que levantar agora e começar todo um processo novamente...

**P:** Você acha que foi legítimo?

**DL:** Não. (baixa a voz e a cabeça)

**P:** Não foi...

**DL:** Para nós não. Para nós o que demonstraram é que ele, os parlamentares, ou seja, que nós todos estamos sendo representados por parlamentares, que quando quiserem podem mudar as leis. Isso foi o que nos demonstraram, certo? Este ano...

**P:** Que fazem o que querem.

**DL:** Exatamente. Este ano esta troca de presidente... Para mim... É um tema à parte de... Para que se cale, não? ... Entretanto,... As regras estavam para eles e se eles puderam dobrar as regras quer dizer que todos nós estamos sujeitos ao que eles querem. E não pode ser assim, certo... Nós ensinamos outras coisas às crianças... A toda a gente. E para as pessoas, foi um retrocesso grande, grande com tudo o que acreditamos...

**P:** No Brasil há muitas pessoas revoltadas com isso... Fazendo campanhas, assinaturas...

**DL:** A nós, que trabalhamos... Porque nós, chegamos às comunidades... Este é um seminário musical, mas nós, o nosso trabalho é... Ir até onde eles vivem... Chamar-lhes a todos... Falar-lhes. Ensiná-los de como se trabalha. Como as comissões têm que se mover como podem conseguir, eles sendo de interior, coisas da capital, mas com suas coisas, porque as situações são distintas, e... Em uma cidade, a prefeitura ajuda, em outra cidade, só o governo, em outra cidade nenhum dos dois, mas tem que conseguir igual. Então, para nós é mais importante esse trabalho... É seguir fazendo... Acho que a área social é parte... A que eu mais gostaria de estar trabalhando, mais a parte... Séria, vamos dizer assim, de formalizar... E a parte de meu projeto pessoal, ensino... e mais coisas...

**P:** Aprender mais, e ensinar, e trabalhar ensinando...

**DL:** De repente essa área de psicologia...

*P:* Sim. Muito obrigada por sua entrevista, por sua atenção e simpatia.

*DL:* Por nada.

### **Participante SLZ (Luiz Szarán)**

Homem, 59 anos, paraguaio, regente, músico, compositor e pesquisador musical. Atualmente é diretor de uma fundação e de um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo (SLT).

21/07/2012 – Seminário Geral de Orquestras – Caacupé, Paraguai.

(...)

*P:* Que mudou em sua vida após a construção de instrumentos alternativos?

*LSZ:* Eu, que já havia tocado em vários países, e trabalhado neles, sempre tive a necessidade de fazer algum projeto que envolvesse o social, de forma a gerar nas pessoas a atitude de fazer algo por si e pelos outros. Foi com esta ideia que criei o projeto SLT, para que as pessoas pudessem ter acesso à música e cultura, à educação e pudessem mudar sua realidade, seu meio.

*P:* Quais as oportunidades que oferece este projeto?

*LSZ:* A orquestra de instrumentos reciclados, você conhece bem a história, ela surgiu de uma necessidade de um dos povoados mais carentes, que não possuíam recursos para ter seus próprios instrumentos, e foi algo que logo alçou popularidade, porque além de gerar muita curiosidade das pessoas, tornou-se algo especial e próximo das pessoas, de verem o que conseguiam fazer os recursos que tinham.

*P:* O senhor sabe o quanto esta orquestra de reciclados causou um impacto a outros países, a outros povos do mundo?

*LSZ:* Sim, e muitos viajaram mostrando estas atividades aos outros. Mas, mais do que o impacto para as outras pessoas, as apresentações com os instrumentos reciclados fizeram com que se visse tudo isso que fazemos aqui. (mostrou ao redor) Em todos os lugares, sempre é uma grande festa para eles se encontrar e tocar juntos. Como você pôde observar, a forma como as crianças e os jovens se relacionam. Em nenhum momento aqui se ouviu falar de nenhuma briga, discussão, nenhuma violência. Isso porque a música é um grande meio de se conhecer as pessoas, de validar suas percepções acerca de si mesmas e dos outros.

*P:* A seu ver, o que são as oficinas, qual o objetivo do projeto?

*LSZ:* Aprender a conviver com outras pessoas. Ao rico, precisa deixar sua arrogância, seu sentimento de riqueza para estar junto, e àqueles que percebem suas diferenças, sociais, étnicas, de poder fazer as coisas juntos, e se sentirem iguais. Sobretudo, aprende-se a estar junto e eliminar as distâncias por qualquer coisa, seja econômica, social, étnica.

*P:* E como ocorre o aprendizado em música?

*LSZ:* É uma forma muito simples, um sistema muito simples de ensino de música, que mescla o ensino de instrumento, juntamente com um pouco de teoria musical, explicada de forma simples e acessível, não tão rígida como um conservatório, para que não assuste as crianças, os alunos, e não os afastem, e que tem dado muito certo.

*P:* O que representa para o senhor construir instrumentos com material alternativo?

**LSZ:** A criação de instrumentos com material alternativo representa grande desenvolvimento pessoal, com seu meio, aprender ver as coisas de forma diferente, de observar seu meio de forma diferente. Há um novo projeto chamado SLA, que se propõe a construir e formar orquestras com todos os objetos que se relacionem com água, garrafas, ( aí a criança interpela nossa conversa e diz “ah, então você está me imitando, né?” – está com uma garrafa de “gaseosa” na mão, pela metade) e a sonoridade criada pela orquestra será relacionada a estes sons, se criar novos instrumentos, de conseguir formas de construí-los.

**LSZ:** Há projetos hoje chegando a outros países, como o Brasil, Uma cidade de fronteira chamada (não sei se é Itaipu que iniciará o trabalho de construir instrumentos com tudo que se relaciona a água ( se chamará “a água boa” – há a tradução em guarani do nome, que eu Perdi. Tambará, não sei.

**P:** E quais obstáculos o senhor enfrenta?

**LSZ:** O Paraguai é muito fechado, etnocêntrico, e precisa abrir-se a outras culturas. Diz-se que o Paraguai é uma ilha cercada de terra, e precisa se abrir mais a ver outras culturas, outros povos. Pensa-se que só existe o seu umbigo ( indica a barriga) e que é o centro do universo. Mas há de pensar de outras formas, ver ao redor de outras formas. Este é um grande problema. Tenta-se mostrar onde podemos chegar com a iniciativa.

**P:** Quais oportunidades o senhor vê nas oficinas...?

**LSZ:** O projeto não é assistencialista, e sim proporciona àqueles grupos mais simples, que possam alcançar autonomia, independência, serem autossuficientes.

**P:** O que o senhor projeta para o futuro?

**LSZ:** Chegar à educação, à escola regular através dos projetos de confecção de instrumentos com materiais para os pequenos,

**P:** Acha importante que as oficinas cheguem ao ensino regular?

**LSZ:** Há muito artigos que foram escritos por Jesus Lopes... Um educador que a meu ver mais chegou ao ponto de mostrar o que representa de forma educacional o SLT.

**P:** Educadores preocupam-se com o Paraguai... Disseram-me por aqui que o ensino regular deixa a desejar...

**LSZ:** Eu sei do que você está falando, eu também sou pesquisador, musicólogo. Elaborei o dicionário da Música paraguaia e fiz muitos trabalhos em musicologia. Se quiser, depois posso te enviar vários artigos falando desta situação educacional no Paraguai.

**P:** Em sua opinião, qual o benefício que esta atividade proporciona às pessoas?

**LSZ:** Os maiores benefícios do projeto de reciclados é poder criar com o que se tem, e a partir disso a capacidade de recriar a si mesmo, além do desenvolvimento pessoal e de poder conhecer-se e aos outros

**P:** Professor, muito obrigada pela atenção.

**LSZ:** Por nada.

### **Participante JCV (Júlio César de Vasconcelos)**

Homem, 46 anos, brasileiro, músico, educador, compositor e oficinairo, constrói instrumentos há 33 anos e realiza oficinas há 14 anos. É formado em música no curso de Licenciatura.

21/11/2011 - 25/09/2012 - 04/11/2012 - (comunicação mediada por computador)

**P:** Podemos realizar a entrevista hoje?

**JCV**- Sim, claro. Estou disponível.

**P:** Então começemos. Em primeiro lugar, gostaria que me descrevesse o seu trabalho.

**JCV**- Tudo começou em 1980 mesmo com a descoberta dos timbres, eu ligava o gravador, ia tocando em vasilhas de metal, vidro, madeira, criava desenhos rítmicos, inventava na hora. Mas não tinha pretensão nenhuma. Um dia ao ouvir o que estava gravado, fiquei surpreso, achei interessante. Guardei isso até completar uns 22 anos quando ouvi pela primeira vez um LP do UAKTI [www.uakti.com.br](http://www.uakti.com.br) ((enviado por meio eletrônico)). Foi na época das votações, primeira tentativa de Lula contra Collor. Quando ouvi UAKTI, pirei. Aí comecei a pesquisar com mais seriedade, utilizando as garrafas pet e mangueiras de plástico como instrumentos alternativos de sopro. 1989. Minhas pesquisas culminaram na primeira oficina, dois anos depois em Ipatinga, com flautas de pão e chinelofones de PVC. Em 2003 comecei a pesquisar como extrair sons de aquários de vidro com água, baseado no conhecimento dos monges tibetanos com tigelas de quartzo e metal, como bronze, por exemplo. Vendi algumas oficinas no Espírito Santo com Aquários de Vidro, especificamente.

**P:** Hum.

**JCV**- Em 2004 comecei a combinar aquários com tudo o que eu já havia feito, adicionando as flautas e tambores de PVC, charamelas de canudos, cordofones de caixotes, etc, até hoje. Agora iniciei o projeto voltado para o desenvolvimento das buzinas de PVC e as gaitas de balão com torneiras como válvulas reguladoras de pressão. Ah sim, depois a descoberta da praticidade do uso das mangueiras corrugadas, afinadas de acordo com a escala natural temperada e os idiofones. Que qualquer pessoa consegue entender o processo de acompanhamento de canções conhecidas. Exemplo, ao invés de fazer um acorde de dó no violão, eu giro a mangueira que produz a nota dó e os harmônicos compostos (mi, sol, si). Quando vou para a quinta dominante, giro a mangueira afinada em G. Assim musicalizo professores, alunos de forma bem lúdica. Sem entrar nas questões teóricas. Só depois de um tempo de prática, quem se interessa em aprofundar os conhecimentos, já terá uma base, entende? Você é professora, acho que me entende sim.

**P:** Sim.

**JCV**- É isso, P. Se eu me lembrar de algo mais te mando, ok? Você mora onde? Desculpe a curiosidade.

**P:** Moro em \*\*\*\*\*

**JCV**- Ok

**P:** Sou \*\*\*\*\*.

**JCV**- Então sono conterrâneos. Você é especializada em viola de arco ou caipira?

**P**-Viola Caipira. A seu ver, qual o impacto da sua atividade na sociedade?

**JCV**- P, infelizmente, acho que o impacto, se é que poderia chamar de impacto, por ser “infinitesimal...”. É que muitos artistas músicos ainda não entenderam que a necessidade de preservação do meio ambiente. Urgente necessidade, mídia avisando: ‘preserve o meio ambiente’

**P:** Você considera que o meio utilizado, os materiais que você utiliza, ou a forma como dirige as oficinas faz com que as pessoas se voltem a pensar sobre outras questões mais complexas?

**JCV**- "zilhões" de vezes. Bem, acredito que a mídia alternativa como o youtube pode ajudar a atingir o maior público interessado possível. Ok.

**P:** Quais pessoas costumam procurá-lo, e por quais motivos?

**JCV**- Os que mais me procuram são professores de música, musicalização e quem está fazendo Licenciatura de música.

**P:** Você costuma interagir com outros profissionais de outras áreas? Quais?

**JCV**- Sim, empresários, pessoas que nunca tocaram qualquer instrumento. Já ministrei oficinas em lugares diversos como agências bancárias, lojas, etc. Trabalhando como arte terapia com o objetivo de relaxamento, equilíbrio, etc.

**P:** É músico?

**JCV**- Sim.

**P:** Olhando para ser próprio trabalho, como você se sente em relação à música hoje?

**JCV**- Minha compreensão hoje é de que a função do artista-educador é ajudar a resgatar valores perdidos. Exemplo, toda sabedoria se sintetiza em quatro colunas: filosofia, mística ou religião (religare) e arte. Sem arte

não há equilíbrio. E sem esta coluna a base se rompe. Por isso vivemos num caos, caos de valores distorcidos. Uma sociedade doente. O papel do artista é ser artista e educador. Acho que este link pode me ajudar a responder o que penso sobre a função do músico: \*\*\*\*\* (envia um arquivo audiovisual sobre o trabalho que realiza)

**P:** Toca seus instrumentos? Trabalha com eles? Como você sente sua mudança em relação ao que tocava antes de experimentar criar instrumentos?

**JCV-** Eu toco os instrumentos de sucata, uso em gravações com outros músicos. Aqui neste link, um exemplo da interação: \*\*\*\*\* (envia um arquivo audiovisual sobre o trabalho que realiza) um exemplo de interação com bandas de rock. Aqui tem bastante coisa: <http://tramavirtual.uol.com.br/artistas/remineira>. Pode baixar as músicas de graça. Acho que minha acuidade auditiva melhorou muito.

**P:** O que observa de mudança nas pessoas que passam pelas suas oficinas (inclua qualquer mudança, psicológica, musical, etc)?

**JCV-** Considero que qualquer prática musical auxilia no desenvolvimento do instrumento principal, como no meu caso, o violão e a flauta. O que eu chamo de memória tonal melhorou. Consigo localizar um tom sem precisar ouvir o diapasão. Por que o exercício da afinação, consequência do processo de construção dos instrumentos, ajuda muito.

**P:** Considera sua atividade como pesquisa?

**JCV-** Sim, totalmente.

**P:** Considera que a oficina de criação de instrumentos atende apenas à música?

**JCV-** Não, por que tudo está interligado. Por isso se divulga tanto, e é lei federal, a música no currículo escolar como elemento formador do cidadão. Seja ele um futuro engenheiro, médico, contador, comerciante, empresário, etc. O ser humano que se ocupa de uma atividade artística, seja música, dança, artes plásticas ou teatro, qualquer atividade, caminha inevitavelmente para ser um cidadão mais humano.

**JCV-** Hum, acha coerente este pensamento da resposta 10? Se houver alguma sugestão eu agradeço.

**P:** Tento não interferir nas suas respostas, mas deixo que a conversa flua, pois, como atividade dinâmica e complexa, do diálogo entre nós, podem surgir outras questões.

**JCV-** Você já ouviu falar do violeiro e professor Roberto Corrêa?

**P:** Uhum, ouvi sim. Mas conheço-o apenas como violeiro.

**JCV-** Você já entrevistou musicoterapeutas? A diretora da escola de música onde dou aulas de violão é musicoterapeuta. Ela repassa para mim informações muito interessantes, como a formação dos dedos das mãos e as áreas do cérebro... Por que quem estuda piano, por exemplo, pode desenvolver muitas capacidades de assimilação de informações diversas.

**P:** Sim, é interessante, mas no momento estou observando atividades que envolvam oficinas de criação de instrumentos musicais com materiais alternativos.

**JCV-** Certo, bom. O interessante é que quando aliamos a prática do fazer com o executar o instrumento, a relação com a música se torna mais intensa. O elo do artista com a aura artística é maior.

**P:** Interessante isso, JCV, estou tratando desses assuntos utilizando outros termos.

**JCV-** Você tem formação erudita em viola caipira?

**P:** Eu tenho formação em violão e apliquei muitos dos conceitos e técnicas na viola caipira.

**JCV-** Puxa, que interessante, é preciso romper preconceitos e para isso basta abrir a mente e o coração para intuir que caminho é esse. A teoria vem depois.

**P:** Qual sua motivação, sua forma motriz para criar novos instrumentos, construí-los e propiciar oficinas?

**JCV-** A paixão. Só isso. Sou loucamente apaixonado pela causa. Assim como a mulher tem a necessidade de ser mãe eu sinto a necessidade de gerar novos sons, instrumentos novos, diferentes, já existentes ou não.

**P:** Entendo. JCV, gostaria que você me descrevesse uma de suas oficinas.

**JCV-** Bem, se você assistir aos vídeos no Youtube através deste link aqui: \*\*\*\*\* (envia um arquivo audiovisual sobre o trabalho que realiza)

Acho que você terá uma ideia mais clara do meu objetivo. São vídeos comentados por mim mesmo, a minha filosofia de trabalho, está aí. Eu até uso uma frase meio estranha 'Filosofia do improviso'.

*P:* Vou assisti-lo.

*JCV-* Não fui muito feliz na explanação lá, mas acho que com a nossa conversa já vai ajudar a entender o que quis dizer.

\*\*\*\*\*

*P:* Então, você poderia me explicar aqui na entrevista, o que acha?

*JCV-* Por favor, assista e encaminhe aos seus colegas de trabalho. Como eu já disse: acho que você relendo a nossa conversa vai ajudar a entender o que eu quis dizer. Você está copiando com sucesso? Para mim o seu interesse é um feedback muito significativo.

*P:* Sim.

*JCV-* Você não imagina o quanto fico feliz com este retorno, reconhecimento. Obrigado, sinceramente.

\*\*\*\*\* (envia um arquivo audiovisual sobre o trabalho que realiza) Aqui falo sobre improviso.

*P:* Hum.

*JCV-* \*\*\*\*\* (envia um arquivo audiovisual sobre o trabalho que realiza) Aqui eu falo sobre tocar com quem não sabe tocar. Gosto muito deste. Assista com calma. Vai salvando aí. Por favor, lembre-se de encaminhar aos colegas interessados.

*P:* Sim. Tenho mais uma pergunta. Gostaria que você me dissesse, a seu ver, o que mudou para você após a construção de instrumentos?

*JCV-* Ufa, essa é difícil. Posso devolver a pergunta? Ou deixe-me refletir sobre o tema?

*P:* Eu não posso dizer a seu ver, apenas você. Mas claro que eu compartilharei contigo depois.

*JCV-* Bem, compreendo que quando você amadurece, sofre um bocado 'come o pão que o diabo amassou' e aprende que este ou aquele caminho é tortuoso demais, cheio de espinhos e se arranha ou se espatifa, aprende que existem leis naturais que se forem desafiadas nos traz dor e sofrimento. Acredito que doar, compartilhar, nos traz muito benefício em termos de desenvolvimento humano, sabe quando você vê o brilho no olhar de uma criança feliz porque aprender algo que você ensinou e nunca mais te esquece? Isso dá um calor no coração.

*P:* Sim.

*JCV-* Acho que isso nos eleva espiritualmente e conseqüentemente profissionalmente também. Acho que está resposta estaria em milhares de livros de autoajuda. Sei lá, talvez este seria um ínfimo resumo. Mais um ponto de vista, mas gosto de falar deste assunto.

*P:* Entendi...

*JCV-* Olha só, legal mesmo. Pois é P, acho que a humanidade está acordando para as questões do coração. Há esperança para a erradicação do preconceito, mau gosto, egoísmo, quem tem o coração aberto que acolha né?

*P:* Sim. Adorei a entrevista.

*JCV-* Puxa, obrigado. Que bom. Eu também gostei de ser entrevistado. Gostei mesmo, deste jeito sim é entrevista. Jornalista tem dificuldade de entrevistar determinados assuntos. Como você é musicista ficou ótimo. Houve sintonia, creio eu.

\*\*\*\*\*

*P:* Uma entrevista muitas vezes faz com que nós próprios paremos para refletir sobre o que fazemos. *JCV*, posso te pedir um favor? Desculpe-me por incomodá-lo. Estou fazendo a análise das entrevistas, faltaram algumas coisinhas nas nossas. Mil desculpas.

*JCV-* Pode falar, o que faltou? Sem problemas.

*P:* Faltou você me descrever uma de suas oficinas. Assim, o que você faz primeiro, quando você chega, conhece as pessoas, e o que você vai fazendo em seguida. A sequência das atividades. Como não consegui estar nas suas atividades no local mesmo, posso me utilizar de uma descrição sua da oficina e inserir na entrevista. Depois descrever o que acontece quando você propõe os vídeos como oficinas à distância. Como acontece a oficina in loco (presencialmente) e como acontece a oficina virtual.

**JCV-** Ok. É pra descrever aqui mesmo? Agora?

**P:** Como você quiser. Se você tiver tempo... Eu até gostaria que falasse com suas palavras, porque o *instant messaging* funciona como uma representação de sua 'fala', sem preocupação com a formalização da escrita.

**JCV-** Primeiro me apresento e explico porque estou dando a oficina. Qual a filosofia de trabalho. Em segundo, convido os participantes para experimentar os instrumentos prontos. Depois direciono uma dinâmica de execução com os instrumentos.

**P:** Que fala de criatividade, sensibilidade, desenvolver a música por meio da construção de instrumentos.

**JCV-** Em seguida, inicio o processo de orientação para confecção dos instrumentos. Continuo o processo iniciado durante a apresentação dos instrumentos, mostrando a utilidade prática em salas de aula. Encerro a oficina com uma execução musical com o grupo.

**P:** Hum... Nesse caso é uma oficina para adultos ou crianças? Se você estiver trabalhando para um grupo que haja muitas faixas etárias, como você procede?

**JCV-** Nunca ocorreu mistura de várias faixas etárias. Uma vez uma professora levou a filha de 8 anos que participou ativamente sem problemas.

**P:** hum, você sempre trabalha com faixas etárias próximas... Entendi... Como você trabalha a questão do tempo e impasses na construção... Se alguém não estiver conseguindo construir, ou não estiver no mesmo tempo de construção dos outros?

**JCV-** Mas se isso ocorrer, procuro simplificar a linguagem ao máximo, já que o que a criança entende o adulto também. Aí eu ponho a mão na massa.

**P:** Hum... E na sua opinião, o ambiente da oficina propicia uma situação de inclusão entre as pessoas?

**JCV-** Como assim? Por exemplo?

**P:** De propor um ambiente em que o conhecimento, as informações e as relações estejam acessíveis a todos, sem exceção. Sem exclusão,, inclusão também é ausência de exclusão. Você disse 'ninguém fica para trás'.

**JCV-** Sim, mas o que você quis dizer com ambiente?

**P:** Ambiente, refiro-me ao espaço-tempo em que você atua como facilitador da prática de construção de instrumentos. O momento da oficina, se você propicia a interatividade entre as pessoas e a sensação de inclusão.

**JCV-** Sim. Sempre. Proponho formação de grupos de 3, 4 ou 5 pessoas.

**P:** Hum...

**JCV-** E cada grupo desenvolve um tema, isso os leva a interação.

**P:** Você costuma replanear uma atividade no próprio momento se esta não estiver saindo como o que fora programado por você?

**JCV-** Sim, improviso o tempo todo. Sempre acontece isso. O planejamento e o tema.

**P:** Hum...

**JCV-** Dai segue conforme o grupo conduz.

**P:** Costuma trabalhar a criação musical com os participantes?

**JCV-** Este é o foco. Criação musical em grupo.

**P:** Hum... E como funciona a construção de instrumentos virtual? Como você direciona as atividades online? Construção de instrumentos musicais virtualmente.

**JCV-** Exijo requisitos. Tem que ter webcam e microfone para interação. Solicito com antecedência a lista de material para a confecção. Se o interessado não tiver musicalidade, ouvido musical, fica difícil, daí oriento a aquisição de um afinador eletrônico, dou uma aula sobre afinação. Aviso tudo com antecedência.

**P:** Hum...

**P:** **JCV** Pra fazer instrumentos tem que ter ouvido, musicalidade, senão como fazer? Questão de "ouvido", acho que você está se referindo ao ouvido musical, que percebe nuances e variações nas propriedades do som. Altura, duração, intensidade e timbre. Está correto? E musicalidade algo que se desenvolve por meio da educação musical, correto?

**JCV**- Correto. Oh musicalidade nata.

**P:** Não podem ser desenvolvidas por meio da construção de instrumentos, ou pela sua última fala, devem ser pré-requisitos para a atividade de construção de instrumentos com material alternativo, você disse que deve ser uma característica nata para um participante? Entende minha pergunta?

**JCV**- Veja só: uma oficina de música com instrumentos de sucata é diferente de uma oficina de confecção. A oficina de música é para desenvolver a musicalidade. A oficina de confecção exige mais. Se for online, não pode ser apenas a segunda se a pessoa não tiver musicalidade, entende? Tem que passar pelo processo de ativação da percepção. Um processo que pode ser demorado ou não. Vai depender do potencial de cada um. Potencial de absorção.

**P:** São apenas perguntas, ok? Gostaria que diferenciasse. Você me diferenciou dois tipos de oficinas, gostaria que explicasse.

**JCV**- - Esse potencial pode ser nato ou pode ser que a pessoa já tenha alguma base que a permita entender. Sim. Oficina de música pode ser com tambor, tambor de fábrica ou de sucata. Oficina de confecção. Lutheria, exige uma base. Tem que ter percepção para fazer e dizer está bom ou está ruim. Discernimento. Tem gente que consegue cantar fora do tom se ter consciência disso. Aí é complicado. Eu fiquei quase 20 anos pesquisando como extrair sons de materiais alternativos com o ouvido. Quando vi que precisava interagir com os instrumentos convencionais resolvi comprar um afinador. Afinação relativa nem sempre é útil.

**P:** Então você diferencia as duas modalidades em grau de dificuldade na construção de instrumentos mais complexos e de instrumentos simples. Hum. Você me disse anteriormente que a construção de instrumentos proporcionou a você maior acuidade auditiva e maior percepção sonora.

**JCV**- Sim.

**P:** Com relação à altura.

**JCV**- Memória auditiva. Eu ouço um buzina e consigo dizer a nota aproximada ou exata, antes não.

**P:** É possível estimular aos não inatos as competências musicais por meio de suas oficinas? Da simples ou da complexa...

**JCV**- Experimente cantar a nota dó por dias usando um referencial. Sim, tenho comprovado que sim. P, basta exercitar solfejos, solfejar é ótimo, quanto mais melhor, não é? Ao confeccionar um instrumento e ouvir muito se está ou não afinado, você acaba desenvolvendo essa faculdade.

**P:** Por isso que eu estou perguntando. **JCV**, por que você me disse que se não tiver ouvido antes não dá. Você que disse isso. E como se dá a oficina online depois de tudo pronto, os objetos providenciados, a câmera e o áudio ligados?

**JCV**- Leia lá atrás onde eu disse que pergunto ao interessado se ele já estudou música ou tem percepção. Se ele não tem é preciso passar por essa preliminar. Eu disse que aviso antes.

**P:** Hum...

**JCV**- Não posso pedir para ele comprar o material sem estar preparado.

**P:** De ele comprar um afinador antes.

**JCV**- Senão queimo meu filme, entende?

**P:** Entendi agora. Bom que perguntei, porque não estava claro para mim.

**JCV**- Imagina só, que online é mais delicado. Se ele não consegue discernir um tom, como fazer? Impossível.

**P:** Verdade.

**JCV**- A não ser que ele queira brincar com alturas diferentes, porém aleatórias.

**P:** Isso pode acontecer também.

**JCV**- Um tambor mais comprido e um mais curto. Aí vamos brincar com desenhos rítmicos. Isso é impossível. Mas meu ouvido pede a afinação definida. Intervalos definidos. Mesmo que seja uma 2ª menor. (risos)

**P:** (risos) Então quando a oficina começa vocês chegam a tocar juntos, como na oficina presencial?

**JCV**- Com os canudinhos. Tem gente que acha legal, fazer os furos e tirar outras alturas ainda que indefinidas.

**P:** Uhum, também é uma forma de perceber nuances de altura. É individual a oficina virtual né? Ou há mais

peessoas?

**JCV**- Pode ser individual ou coletiva. Pode ser para grupos grandes que possuam data show com este recurso.

**P**: Hum, interessante... E você sente que com o encurtamento da distância promovido pela tecnologia, o momento da oficina é aproveitado e consegue desenvolver seu trabalho?

**JCV**- Sim

**P**: Ok. Última. O que é uma oficina para você?

**JCV**- É um meio de pesquisa compartilhada.

**P**: Desculpe por perguntar isso, tenho que trabalhar com a concepção que você tem de oficina. Uma palavra é apenas uma palavra até que a tenham definido e numa pesquisa acadêmica, as definições são várias perante os autores e a linha de trabalho. Trabalhando pela fenomenologia, estudo o fenômeno segundo o próprio fenômeno, ou seja, a oficina, segundo o que você diz ser uma oficina um meio de pesquisa compartilhada, correto?

**JCV**- Isso. Muitas pessoas propõem novas ideias em base ao que é proposto e eu venho aprendendo muito com isso. Como já disse: mais aprendo do que ensino.

**P**: Muito obrigada, JCV.

**JCV**- Eu que agradeço, P.

(...)

#### **Participante JGA - Juan Gerardo Ayala**

Homem, 20 anos, paraguaio, músico e professor de música de um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo. Participou da Oficina de Reciclados de Cateura quando criança e adolescente, sendo convidado a tocar com o projeto até atualmente. É universitário e cursa Licenciatura em música com habilitação em instrumento (flauta).

20/07/2012 – Seminário Geral de Orquestras – Caacupé, Paraguai.

**P**: Olá, como vai? Podemos falar um pouquinho?

**JGA**: Sim, pode ser por aqui.

**P**: Vou pegar uma cadeira. (pausa)

[...] Obrigada.

**JGA**: E você está aqui desde quando trabalhando?

**P**: Desde Domingo. (pausa) Ok, vou gravar o que estamos conversando

**JGA**: Ok

**P**: Em primeiro lugar, muito obrigada por responder-me algumas perguntas. Quero que se sinta livre para dizer o que pensa, porque apesar de falar bem o espanhol, compreendo bem e me esforçarei todo o possível para explicar as coisas em espanhol para você.

**JGA**: Muito bem. (pausa) P é o seu nome, não?

**P**: P.

**JGA**: P

**P**: E o seu nome é JGA

**JGA**: Sou JGA, mas me chamam de \*\*\*\*\*

((pausa - devido ao volume de som produzido pela orquestra, resolvem mudar de lugar para entrevista))

*P:* Então vamos continuar, como te disse... Que esteja livre para dizer o que pensa. E muito obrigada por responder-me.

*JGA:* Tudo bem, não há problema. (pausa) De que parte do Brasil você é?

*P:* \*\*\*\*\*

*JGA:* Eu já estive uma vez em \*\*\*\*\*.

*P:* Ahn, você estudou em \*\*\*\*\*?

*JGA:* Não eu estudo em \*\*\*\*\* Eu fui tocar, fui três dias.

*P:* Ah, tocar em \*\*\*\*\*?

*JGA:* Sim

*P:* Ah, com a Orquestra de Reciclados?

*JGA:* Sim. Ah, agora não me lembro mais onde, foi em 2007...

*P:* \*\*\*\*\*?

*JGA:* Não sei... Em um evento da \*\*\*\*\*...Acredito que...

*P:* Ah, \*\*\*\*\*... A \*\*\*\*\* tem patrocinado... (pausa)

*JGA:* Sim... Nós fomos a tocar (sorri) (pausa) em \*\*\*\*\*.

*P:* Que rico...

*JGA:* Sim... (pausa)

*P:* [...] Vamos lá. O que representa para você a construção de instrumentos com material alternativo?

*JGA:* E... Eu acredito que é muito importante o projeto em si porque ajuda a muitíssima gente, [...] a muitíssima gente que... Quiçá, que não tem a possibilidade de se ter um estudo musical [...]. Por menor que seja, tem que se ter, em verdade, uma pequena ajuda, que dar a mão para... Para entrar um pouco na cultura, verdade?... Por esse lado, \*\*\*\*\* ajudou muitíssimo a muitos, assim a ... A formar-se... Não somente o musical porque se aprende muito disciplina... E todas as coisas, verdade... Também os valores, e... E eu acredito que esse tipo de coisa sirva para toda a vida...

*P:* ((caem as folhas... risos)) Obrigada... Muito obrigada...

*JGA:* Não há problema...

*P:* [...] Qual sua idade?

*JGA:* Como?

*P:* Idade

*JGA:* Vinte anos.

*P:* Vinte anos... Está estudando... Graduando-se?

*JGA:* Licenciatura em Música...

*P:* Ah... Você está fazendo...

*JGA:* Na Universidade.

*P:* Na Universidade... Que Universidade está estudando?

*JGA:* Na Universidade Nacional de Assunção.

*P:* Que rico...

*JGA:* Sim, já estou fazendo o... Quarto semestre.

*P:* Quantos anos há no curso?

*JGA:* São cinco anos...

*P:* Cinco anos...

**JGA:** Estou fazendo... Quase a metade agora.

**P:** E como está? Está bem?

**JGA:** Sim, bem... Por sorte, bem, vou fazendo... Na maioria das matérias...

**P:** Quando ingressou já conhecia música... A tocar...

**JGA:** Sim, em dois mil... Fim de 2009, ingressei na Universidade, e desde aí que estou fazendo esse curso na Universidade... Antes (pausa) com \*\*\*\*\* estudei faz oito anos que estou com o projeto \*\*\*\*\*

**P:** Oito anos

**JGA:** Oito anos, vai fazer que estou ... Nesse sentido \*\*\*\*\* me ajudou muitíssimo a crescer como músico... Todas as coisas que aprendi com \*\*\*\*\*... Não aprendi... (interrompe-se) Por que... Eu sou do interior do país, e antes não havia conservatório, não havia... Professor de flauta, não havia... Eu sou flautista, então... Era muito difícil de estudar... E assim (pausa) hoje (pausa) uma carreira agora

**P:** Muito rico. Ah... Suas atividades relacionadas à música hoje... O que tem feito hoje?

**JGA:** E... Agora mesmo estou... Somente tocando, nada mais. Antes... Há pouco estava construindo instrumentos de resíduos, verdade, que você já conheceu, já viu por fotos, isso mesmo, os reciclados... E... Estou trabalhando quase... Muito tempo, estou desde 2008, pouco antes de 2008 com o mesmo grupo... E... Outra experiência também, de longa idade, verdade... Sempre os vejo, sempre, as vezes vou tocar, mas poucas vezes... (com sorriso) e... Agora mesmo estou ensaiando, estudando e trabalhando, verdade? E (pausa) Ao acordar e ao dormir então eu rezo... E tudo é música, verdade?... Pela manhã vou à Universidade, se tenho tempo à tarde estudo, e se tenho, ensaio, à tarde, à tardezinha quase à noite tenho ensaio da orquestra...

**P:** Você é muito ativo...

**JGA:** Hum? Muito ativo?

**P:** Sim, muito ativo.

**JGA:** Sim.

**P:** E você leciona? Ensina música?

**JGA:** Sim, eu ensino música... Eu ensino flauta transversa em uma cidade do interior do país. E... É privado, mas vou ensinar com uma comunidade de pequeninos . Vou duas vezes ao mês. Normalmente vou uma vez por semana, terminando a semana e que não coincida com a faculdade e com outras entidades, então, elegi um dia , e vou à tarde e volto à noite... E sábado outra vez universidade pela manhã (risos) sendo que são muito apertados os horários... (risos)

**P:** (risos) É preciso conciliá-los todos. (pausa) E... O que significa a construção de instrumentos musicais para você e porque decidiu praticar essa atividade?

**JGA:** Hum, ao começo, sinceramente, começamos todos , os que estão construindo agora começamos algum tempo primeiro tocando esses instrumentos... Como você sabe isso começou... Vamos dizer... Como um experimento, em verdade, em bem verdade, em Cateura quando estávamos e... Estávamos iniciando a orquestra e todo isso nos chamam... eu sou de outra cidade, verdade?..... E o coordenador...

**P:** Você é de?

**JGA:** Carapeguá se chama minha cidade

**P:** Carapeguá?

**JG-** Sim, e o coordenador de minha cidade ensinava em Cateura (pausa) e ele nos convidou a tocar com eles. E vamos de vez em quando tocar aí... e assim até que começou a fazer os instrumentos, verdade, e nós começamos a provar, porque nós tocávamos já e os outros estavam começando, então, experimentávamos os instrumentos, e entre provar e não... Este lhe falta, porque ao aluno ainda lhe falta a sensibilidade... Por... E assim, e assim...

**P:** Fez então como uma ajuda para quem estava construindo os instrumentos...

**JGA:** Sim, sim, e depois... Surgiu a ideia de fazer um grupo, então, e se prosseguiu na vida e vieram luthiers a \*\*\*\*\* para reparar instrumentos, do exterior, nos deram aulas disso, e nós aproveitamos e damos aulas assim, como manejar a madeira, como fazer corpo de violino, de que madeira se pode fazer, então, começamos a ter classes, e praticamos um pouco e daí passamos a experimentar, e assim...e assim surgiu , como a maioria do que estamos fazendo assim surgimos, de aprender e ter algumas aulas e depois perguntar 'ah, como se faz tal coisa, como se usa faca, como se usa... ferramentas, verdade?' Porque é algo perigoso também com as facas, um

instrumentista... E... A verdade é que construir instrumentos é... Muito lindo... Uma experiência muito linda... porque... um conhece mais também sobre outros instrumentos, verdade, por mais que seja um instrumento reciclado, verdade, não se sabe de onde vem as partes de um violino, como se faz, como se arma, como e se tem muito mais conhecimento e te abre muito mais a mente...

**P:** E... O que você pensa de fazer música com objetos... A primeira vista são alternativos, (risos) lixo... Recicláveis? (risos)

**JGA:** Para mim divertido... (risos) para mim é divertido... E... Sempre tratávamos de... Não nos queixar tanto dos instrumentos por que... Às vezes os instrumentos não nos soavam tão bem, mas... Nós tratávamos também de buscar um meio e fazer soar o instrumento, verdade... E... [não, não isso não soa, não, não...] Sempre buscamos uma forma que se soe e que escute bem, verdade...? Então...

**P:** E tornar sempre melhor o seu próprio gesto... Atuação musical...?

**JGA:** Sim... Assim, como, verdade? E... [...]?

**P:** (risos) O que você pensa de fazer música com objetos que são principalmente reciclados, lixo, e...

**JGA:** Ah, sim, e... Entre todos sempre tocávamos música, tudo era diversão... Por mais que estava a concentração presente, mas às vezes já nos olhávamos assim, e só de olhar já nos entendíamos, era um grupo já que estava... Com muito tempo preparados, então... Nós nos olhávamos e, assim... Já tocávamos qualquer coisa... Então... Bem, era muito divertido e se transmitia, eu acho que se transmitia muito isso às pessoas que nos escutaram que vinham para nos escutar, e em todo que nos viam, em todo público, muito, assim, se entusiasmava também quando nós os transmitíamos essa energia também, a tocar todos esses instrumentos, não só mostrar, né? – ah, esse é um violino de lixo, verdade? – e tocar, aí...

**P:** E ver que há sons... Bons sons... [...] Isso faz surgir uma nova... Pergunta... Se é possível de você fazer algum comentário sobre algo que você lembre, de ter observado algo, tido alguma experiência com aqueles que tocavam com você... E as pessoas que assistiam vocês tocarem com lixo... Que impacto você acha surgiu, que causou... Que *feedback*, retorno... A reação das pessoas... Ou se você lembra-se de algum acontecimento divertido, ou diferente que causou às pessoas que viam vocês tocando ou as apresentações...

**JGA:** (risos) E... Há muitas... Assim, todo o público que vimos já, diferentes reações também, digo... aos alunos, e... não podiam... Se calavam, não abriam a boca... Em completo silêncio... Até terminar, assim, surpresos...

**P:** Surpresos?

**JGA:** Sim, muito surpresos, verdade, de como soa assim, tratamos sempre de ser um grupo que soe verdade...? Música que se escute bem em grupo, então... Alunos muito surpresos, às vezes havia gente que se emocionava, que chorava... E... É muito... Difícil de... Eu me sinto muito orgulhoso de tocar assim esse instrumento por que... É mais legal pensar o que se causa às pessoas... Que... Que com uma coisa pequenina algo muito grande se faz, verdade? Então... Gente que chorava, que oferecia instrumentos... – ‘ah, eu tenho um violino, sim, e vou te trazer’, verdade e nós estávamos, por exemplo, em uma cidade por três dias... E... Escutávamos os concertos, e depois se aproximavam, assim, para doar instrumentos, verdade, e – ‘onde podemos levar?’ Assim... Foram muitíssimas doações de instrumentos também, graças... Assim... À reação das pessoas... Assim, muitas pessoas que viram... E: ‘olha que bonito...’ Então, isso é o que mais vi, depois...

**P:** Você participou do grupo de reciclados, claro... O que mudou... O que mudou em sua vida haver participado deste processo de construção... Deste projeto de reciclados do \*\*\*\*\*?

**JGA:** E... Em particular, pessoalmente, os reciclados, me ajudou mais, a... Como era um grupo de câmara, uma orquestra de câmara.

**P:** Sim

**JGA:** Então precisávamos... Na verdade, eu também estudava muito meu instrumento, a flauta. Qualquer coisa que aprendia estudava e estudava, então o grupo, ficava mais “*pícaro*” (velhaco, vivido)

**P:** Vivido?

**JGA:** Sim, penso eu... Que a musicalidade... Todas essas coisas eu aprendi aí... O pânico cênico... eu aprendi a trabalhar aí, porque... Quase não tocávamos, então, e com os reciclados tocávamos, tocávamos, tocávamos.

**P:** (risos)

**JGA:** E depois já era normal, verdade? Então, enfrentar um público, íamos tocar frente a um público de quinhentas, seiscentas pessoas, e... Já...

**P:** Por causa dos reciclados?

**JGA:** Sim, sim, e isso me ajudou muitíssimo pessoalmente, assim... A controlar o pânico cênico, tudo isso, verdade? E musicalmente também ajudou, por mais que os instrumentos não eram perfeitamente construídos, servem... E ajudam, e não posso contestar isso, e o som... Porque às vezes... Uma flauta reciclada vai soar muito menos, o som vai ser muito menos que uma flauta normal, pelo material e tudo isso, né? Então o aluno necessita fazer mais esforço para que soe mais, verdade?

**P:** Sim.

**JGA:** E... E nesse sentido, eu aprendi a solfejar mais meu som também, por que... Muitíssimo mais eu praticava lá do que eu praticava numa flauta normal, eu acho, e eu acredito que essa flauta me ajudou muito também, e quanto ao som, à musicalidade, verdade?

**P:** E ter participado deste grupo auxiliou no desenvolvimento de sua musicalidade e não ter pânico cênico de se apresentar a muitas pessoas, é?

**JGA:** E na oratória também... A oratória, o que se muda é a perspectiva também... Como músico, sabe? Porque há muitos estudantes que... Que são bons mas que não conseguem tocar frente a um público, por exemplo... Porque nunca... Desenvolveram isso. Isso se... Se consegue incentivando a prática, e com o tempo se consegue.

**P:** E... Estive conversando com várias outras pessoas aqui, com outros jovens como você, e há uma tônica percebi, é a humildade. Vocês são pessoas muito simples, porém, bem maduras para a idade que têm. E... São pessoas que... Realmente tem oratória e articulam-se bem. Há pessoas que vivem muito vivendo, vivem 50, 60 anos, e não alcançam na vida alcançar serenidade para tratar de assuntos sobre sua própria vida. **JGA:** ...?

**P:** Vou facilitar: você acredita que ter trabalhado com este projeto a princípio, te ajudou com suas experiências de vida, a desenvolver a...

**JGA:**... A personalidade?

**P:**... A personalidade que tem hoje?

**JGA:** Eu acredito que sim, por que... E... Uma pessoa, para se fazer música é necessário ser disciplinado, e... A humildade, como você disse, verdade? É muito importante a todos nós, e nos ensinaram tudo isso quando estávamos começando, sempre nos diziam, verdade? O nosso professor, de uma maneira muito exigente... Então, nos exigia muito e sempre nos fazia lembrar-se da humildade que, tal coisa... 'A humildade sempre vai te levar longe'... E por isso há muitas pessoas que se destacam pela humildade... Muitas pessoas, e acho que a música tem muito a ver com isso... Porque alunos... Que se levaram... Que começaram a estudar música e... Que parece que não entraram na cabeça a ideia e depois deixavam-na por qualquer outra coisa assim... Que seja para mim não é nada produtivo algumas coisas que outros deixaram, verdade? Como... Vê-se, já eram músicos, e poderiam ser bons músicos, mas a personalidade... Isso, de colocar na cabeça essa ideia de... Quem sou eu, a disciplina e... Todas essas coisas, né?... Alguns fantasiavam muito, há muita fantasia, grana, na mente e se destrói... Uma pessoa precisa de muita disciplina para lograr essa fantasia... Porque sonhar é uma coisa, mas sonhar demais não acredito que seja...

**P:** Há de se sonhar, entretanto, ter consciência da realidade.

**JGA:** É.

**P:** Sim. Que tipo de material normalmente utilizavam para a construção de instrumentos?

**JGA:** É... Normalmente o principal, madeira, certo? Para construir os violinos... Madeira que... Um tábuas de madeiras se usavam muito, porque se encontrava em muitos lugares, no lixo, certo? Então, se faziam os aros dos violinos com tábuas de madeira... Depois havia restos de madeira na carpintaria que não se usava e, nós recolhíamos e se pegava um pedaço assim [mostra] e se fazia um braço, um braço (de violino), então, essas madeiras e... A caixa, a caixa de ressonância com latas, e... Latas de pintura para o tampo, diversos tipos de latas, normalmente, primeiramente, certo... E agora... Novamente surgiu uma ideia de fazer de plástico, certo?

**P:** Ah, \*\*\*\*\*?

**JGA:** Sim, sim...

**P:** Ah, estou muito feliz por saber disso... (risos)

**JGA:** Usam-se garrafas, vidros e fazemos o máximo possível para que soem bem os instrumentos, e como serão tocados... Até canos de água...

**P:** Conheço alguns construtores que têm muito trabalho construindo com o diapasão... E colocam as medida na

internet para as pessoas baixarem e fazerem.

**JGA:** Há muita coisa na internet...

**P:** Costuma pesquisar na internet?

**JGA:** Há pessoas que colocam muitos vídeos e enchem a internet com – ah, como se faz uma flauta, certo, e como fazer um tambor, assim, certo, e isso é bom para se ter uma ideia do que se vai fazer, porque para se fazer assim, é um trabalho que não é preciso pensar muito... Pensar – o que vou fazer? O que vou criar?

**P:** Você está acostumado a procurar por outras pessoas que criam instrumentos, pela internet? Você também costuma pesquisar sobre isso?

**JGA:** Sim, sim...

**P:** [...] Que tipo de pessoa começa a construir instrumentos com vocês? Meninos pequenos?

**JGA:** Não tão pequenos... Normalmente jovens...

**P:** Jovens?

**JGA:** 17, 18...

**P:** Que interessante...

**JGA:** Normalmente gente que tem uma base musical formada...

**P:** Ah, não os iniciantes...

**JGA:** Há gente que é iniciante também, certo, mas são pessoas que necessitam, por exemplo, de um trabalho... Então nós os ajudamos a aprender, e... Depois os conseguimos trabalho como construtor, certo? Eu por exemplo, cedi meu lugar a outros estudantes, porque eu já estou ocupadíssimo com a Universidade, e...

**P:** Muitas coisas

**JGA:** E... Já não podia com tudo, certo, então tive que deixar, e já vinha outro e estes outros sempre vinham nos ajudar, e sempre tocavam conosco, então já conheciam mais ou menos os instrumentos, e na base, também vinham praticar conosco, nas oficinas, trabalhamos todos juntos e – faz assim, assim, e, certo? ...

**P:** Você acredita que haja diferença entre quem inicia o estudo de música instrumento com um reciclado e quem inicia com um instrumento tradicional?

**JGA:** Acredito que sim, há uma diferença, muita diferença, porque, são instrumentos, que podem começar, acredito que podem começar, no início a começar a tocar com esse instrumento, mas como todo processo há assim, ...

**P:** Etapas...?

**JGA:** Suas etapas, certo? Sim, mas em alguma etapa vai ter que conseguir seu próprio instrumento, certo? Não há porque seguir tocando com esse mesmo... E eu conheço gente que toca instrumento e conhece já seu instrumento... E toca, certo? Eu não conhecia uma pessoa que começou tocando instrumento e que agora toca, por exemplo, um instrumento normal, certo? Mas eu acredito que... Isso marque muito como começou, que vá se lembrar de como começou com seu instrumento e que surge como músico, seu início...

**P:** Está fazendo licenciatura em música?

**JGA:** Sim, como instrumentista...

**P:** [...] Pensando como professor licenciado, o que é um instrumento musical para você?

**JGA:** Agora não sei o que é um instrumento musical... (risos)

**P:** O que é um instrumento musical para você?

**JGA:** Instrumento..., instrumento musical... [...] Deixe-me pensar...

**P:** Por isso eu pergunto “para você”, o que é para você?

**JGA:** [...] Eu acredito que é um meio... Pelo qual alguém se desenvolve e transmite... Se desenvolve conhecimento e transmite conhecimento, transmite a música... E desenvolve sua aprendizagem por um meio, por um instrumento musical... É como penso...

**P:** Para você, exatamente.. Agora, o que seria a música para você?

**JGA:** [...] Só de pensar...

**P:** O que tem mais valor são as primeiras respostas que te vêm à mente... Não as que você fica pensando muito.

**JGA:** Para mim a música é tudo. Para mim agora é tudo.

**P:** Acredita que a construção de instrumentos mudou a sua forma de relacionar-se com a atividade musical?

**JGA:**... E... Em alguns aspectos, sim... Comunicação, como relacionar-se, com a música, certo?

**P:** Por exemplo... AB tem uma relação com a música, diferente de você, diferente de SA, diferente de LSZ...

**JGA:**... Ok... [...] Com a construção de instrumentos, o que aconteceu é que fortaleceu o relacionamento com as pessoas que tocavam também, e aumentou a sensação de luthier- instrumentista, o conhecimento de luteria, tudo, fortaleceu minha sensação de instrumentista.

**P:** É muito difícil, para mim, agora eu sei que numa entrevista, fluiria muito melhor se não fosse escrita, porque numa entrevista como estamos fazendo, há uma série de coisas que o papel não tem, como o brilho nos olhos, e a emoção com que falam sobre isso, ainda que escrito, um papel é morto, não transmite essas coisas...

**JGA:** Sim (risos)... E esta pesquisa é muito extensa escrita... Eu me lembro que AB me visitou na oficina e disse: 'olá, \*\*\*\*\*, há um presente para você aqui...'

**P:** (risos)

**JGA:** (risos)

**P:** Ah, sim, tenho um presentinho para você \*\*\*\*\*...

**JGA:** E, eu confesso, da primeira parte, coloquei só o nome... (risos)

**P:** Eu te agradeço por responder a estas perguntas.

**JGA:** Por nada, por nada.

### **Participante SA - Sergio Armoa**

Homem, 20 anos, participante da oficina de reciclados desde os dez anos. Estuda música na Universidade de Assunção, no Paraguai. Hoje é professor de cordas ( violino) e regente no projeto *Sonidos de La Tierra*. Iniciou seus estudos de música no projeto em 2002, quando tinha dez anos de idade. Sua iniciação musical foi nas oficinas e aulas de prática instrumental com instrumentos reciclados da comunidade de Cateura, no Paraguai. Cateura é uma zona muito pobre, cuja maior fonte de renda é o trabalho com reciclagem e a agricultura e pecuária em pequeno porte para subsistência. Desta oficina, quase todos os participantes que iniciaram seus estudos quando crianças dentro do projeto são hoje coordenadores de polos e professores, formandos em música por universidades ou maestros do projeto musical paraguaio: *Sonidos de la Tierra*.

19/07/2012 – Seminário Geral de Orquestras – Caacupé, Paraguai.

**P:** Olá, é você? SA. Anteriormente te enviei um questionário de pesquisa sobre Música

**SA:** Não me lembro...

**P:** Eu te enviei por Andrea Burt.

**SA:** Não me lembro, posso ter recebido mas não me lembro, mesmo.

**P:** Você tem e-mail? Se eu te passasse o meu e-mail, haveria a possibilidade de me responder também por escrito?

**SA:** Sim, eu poderia sim.

**P:** Eu sou P.

**P:** Há um termo de consentimento de autorização. Gostaria que você lesse, assinasse e me enviasse de volta.

**SA:** Sim, sem problemas.

[...]

**P:** Mesmo assim, podemos conversar um pouquinho?

**SA:** Sim, claro.

**P:** O que significa para você a construção de instrumentos com material alternativo?

**SA:** Significa sair adiante... A oportunidade para conhecer mais pessoas... De conhecer a si mesmo, de conhecer outras pessoas, outros países, outra cultura... Dentre muitas outras coisas, como pessoa mesmo.

**P:** Na sua opinião, o que mudou em sua vida depois de haver participado deste projeto?

**SA:** O que mudou? Ah... Acontece que as pessoas, a maioria aqui não tem quase nada, e, a saber, assim se quer morrer... E nesse sentido me ajudou a seguir adiante, a ter uma meta, sabe?

**P:** Uma meta...

**SA:** Sim.

**P:** Em sua opinião, o que poderia ser a música para você? O que é música para você?

**SA:** Música... É um meio de nosso povo de nos proporcionar ânimo total, sentimento... Um meio para educar toda a gente, de tirá-las das ruas, de acabar com a violência e formar bons cidadãos.

**P:** Sim... Que tipo de obstáculos já enfrentou ou tem enfrentado para continuar com o projeto. Fiquei sabendo que há um novo projeto chamado \*\*\*\*\*. Você está envolvido?

**SA:** Sim

**P:** E também com construção de instrumentos.

**SA:** Sim, há um novo projeto de construção de instrumentos reciclados que estamos fazendo agora.

**P:** Repito a pergunta

**SA:** Sim, acredito que haja obstáculos, porém, estamos por sorte não os estamos tendo. Estamos seguindo com este projeto \*\*\*\*\* porque, estamos avançando e se há, não se parece que existem, portanto estamos seguindo e ver como se apresenta (risos)

**P:** (risos) Em sua opinião, quais são as oportunidades que oferecem construção de instrumentos com materiais recicláveis?

**SA:** Ah... A oportunidade às crianças que não tem condições para juntar e comprar seus próprios instrumentos de verdade. Para isso há outro projeto que ajuda a juntar recursos para começar as aulas de ritmo e onde vai começar a sua rotina de aula.

**P:** O que você pensa de fazer música com objetos que são principalmente recicláveis, lixo...? Eu chamo de alternativos

**SA:** (Risos) Eu acho que é uma forma de demonstrar à gente que não precisamente os que têm capacidade com domínio podem também conviver com a música, com contentamento, conquistamos tudo. Portanto, Não há necessidade de não é preciso de tantas coisas do mundo, e sim que lutar, de seguir adiante.

**P:** Você participou das oficinas e dos grupos de reciclados, sim?

**SA:** Sim, sim, desde que começou.

**P:** Você começou com o projeto, não?

**SA:** Comecei com este projeto, há dez anos, com o projeto \*\*\*\*\*.

**P:** Você está...

**SA:** Eu comecei quando tinha dez anos. Agora tenho vinte anos. (pausa)

**P:** Ok. Hum, seria possível você fazer algum comentário sobre algo que tenha observado ou tido alguma experiência com eles, em apresentações, ou as pessoas... (pausa) o feedback, retorno das pessoas, tocando e conhecendo...

**SA:** Ah, tá, os comentários das pessoas sobre o nosso trabalho por assim dizer...

**P:** Sim, que impacto...

**SA:** Sim, por exemplo, hoje estou apresentando meus alunos, no concerto, e tenho recebido muitos comentários positivos, sim, gente nos animando e, e me felicitando, e mais, nos apoiando, assim, nos dando motivação.

**P:** Ok... Estava como regente...

**SA:** Ah? Sim, sim... Como regente.

**P:** No Brasil se diz maestro, como vocês chamam professor...

**SA:** Ah, sim...

**P:** Ah... Haverá alguma apresentação do \*\*\*\*\*, nesta semana, aqui?

**SA:** Sim, creio que no sábado à noite...

**P:** Sábado à noite?

**SA:** Sim, haverá porque também haverá apresentação da orquestra.

**P:** Trouxeram instrumentos de canos de água?

**SA:** Sim, acho que estão aqui, sim.

**P:** Gostaria de agradecê-lo por responder todas as perguntas. Obrigada.

**SA:** Obrigado.

### **Participante II - Israel López**

Homem, 23 anos, paraguaio, músico e professor de música de um projeto musical de fundo social no Paraguai que ganhou visibilidade a outros países ao exibir vídeos e promover concertos com instrumentos de material alternativo. É universitário e cursa arquitetura. Participou da Oficina de Reciclados de Cateura quando criança e adolescente.

20/07/2012 – Seminário Geral de Orquestras – Caacupé, Paraguai.

**P:** Olá! Como está?

**IL:** Bem...

**P:** Não... Pouco tempo, pouco tempo.

**IL:** Tenho um ensaio agora...

**P:** Cinco e meia

**IL:** Agora tenho um ensaio...

**P:** Agora, agora, agora...

**IL:** Não, ainda tem tempo.

**P:** Quanto tempo tem?

**IL:** Trinta minutos.

**P:** Estamos falando a pouco sobre o sistema de orquestras juvenis de Venezuela com (???). Eu vi um filme do sistema. Se quiser pode copiar. O que significa para você a existência a construção de instrumentos com material alternativo?

**IL:** Em grande parte foi... É como o ... A ideia... Há por exemplo a ideia que criar orquestras e integrar a criança, o jovem através da música. Um conceito muito diferente sobre a música através da música, não importando a classe social, religião, o partido político, que seja... É algo... Não sei...

**P:** Ok... Em primeiro lugar, muito obrigado por responder algumas perguntas, quero que se sinta livre para dizer o que pensa.

**IL:** Ok... (risos)

**P:** (risos) Em sua vida o que parece que há mudado depois de participar do projeto de reciclados?

**IL:** Mudou muito musicalmente a timidez, em meio musical. De perder... Não ser tímido. Saber o que alguns sentem. Tirar a timidez no musical. Na personalidade, fazer amizades, demonstrá-la as pessoas, que lixo também pode fazer música se alguns aproveitarem toda forma de pensar e aproveitar a cabeça.

**P:** Em sua opinião, o que é um instrumento musical?

**IL:** É algo que...

**P:** (risos)

**IL:** Meu companheiro \*\*\*\*\*

**P:** (risos) Ok, tocam juntos.

**IL:** É um meio que um corpo usa para expressar seu sentimento.

**P:** O que poderia ser a música para você hoje?

**IL:** Hoje é meu futuro, minha vida.

**P:** Interessante... O que você pensa em fazer música com objetos que são principalmente reciclados, lixo, que pensa você dessa ideia, de qualquer objeto poder ser instrumento?

**IL:** Bem, sobre instrumentos de sopro...

**P:** Não, o que você pensa sobre fazer música com objetos... Objetos diversos, que não são feitos para... Para instrumentos. Qualquer objeto, fazer música com objetos alternativos, materiais alternativos.

**IL:** (???)

**P:** Que pensa você de fazer música com objetos principalmente reciclados, lixo.

**IL:** Ah, o que penso...?

**P:** Que pensa... Tem participado de grupo de reciclados?

**IL:** Sim, sim. Eu sou celista, como instrumento principal.

**P:** Ah, ok... Eu percebi que há alguns problemas para fazer problemas de sopro, o que no instrumento, violão, cello, é mais sensível, por que é híbrido, o braço é de madeira. Depende das medidas... Há pouco entrevistei um flautista, não é sopro, é corda... Por isso está pensando a respeito de... O que pensa de fazer música com objetos que não são tradicionalmente feitos para fazer música.

**IL:** Primeiro é inventar, provar, se vai funcionar e de acordo com a prova, engenhar alguns e investigar que materiais podem ser que ressonância, que matérias podem produzir mais duração, mais pressão para tornar-se um instrumento.

**P:** Em sua opinião, quais as oportunidades que oferecem esse projeto?

**IL:** Oportunidade... Uma de fazer uma boa música, se tornar uma boa pessoa, e é o mais importante pra mim, se tornar uma boa pessoa. Porque na vida, é só isso que importa. Se tornar uma boa pessoa, para ser um bom músico, porque se não for uma boa pessoa, ninguém há de querer escutar.

**P:** Ok, ok... O que vai fazer a respeito de suas atividades no futuro? Que está fazendo? Estudando música...?

**IL:** Estudando música..

**P:** Na universidade?

**IL:** Na universidade e sempre quero prosseguir. Sou professor ensinando. Se há a possibilidade de estudar no estrangeiro. No Brasil, gostaria de ir pro Brasil.

**P:** Ah, mantenhamos contato então.

**IL:** Sim, sim.

**P:** E Em sua opinião o que representa iniciar o projeto com os reciclados? Que o projeto mais ou menos começou com reciclados. Com instrumentos de materiais reciclados.

**IL:** Sim, eu comecei.

**P:** O projeto de Sonidos, a fundação me mostro, estava com cinco anos de idade quando começou o projeto Sonidos de La Tierra, com os reciclados?

**IL:** Com os reciclados começou... (cumprimenta pessoas) Começou... (risos). Estou confuso.

**P:** Sim, eu sei (risos). O Que representa começar o projeto com os reciclados? O que representa para você, o que me dá no todo, fazer o projeto com os reciclados, o projeto todo, total.

**IL:** Todo..

**P:** Sim. Se a entrevista fosse em inglês, eu me sairia muito melhor, maior vergonha, falar em espanhol (risos)

**IL:** Sim, para, seria uma alternativa para começar um instrumento musical e para ensinar uma pessoa o uso dos materiais que se podem reciclar. Que se podem crescer mais musical e no instrumento.

**P:** Ok... Atualmente suas atividades relacionadas à música são, toca?

**IL:** Estou a tocando onde o maestro LSz dirige a \*\*\*\*\*

**P:** Ok... A principal orquestra. Ensina música?

**IL:** Sim, sim

**P:** Está em que ano... Da universidade?

**IL:** Agora estou no primeiro semestre em licenciatura de música.

**P:** Que rico... Na Universidade de Assunção?

**IL:** Sim.

**P:** Como o JGA tinha falado. Por que tem decidido praticar a construção na época?

**IL:** A pratica de instrumento musical ou..

**P:** Sim. Por que tem decidido com o reciclado? Como... Como aconteceu?

**IL:** Primeiro me derem, prova este, prove este, tudo bem?

**P:** As limitações nesses instrumentos são...

**IL:** Sim, são mais limitadas.

**P:** São mais limitadas, porém é a abertura para a entrada para a Europa e as pessoas, a receptividade das pessoas são maiores.

**IL:** Não só na Europa, aqui também, chama muita atenção...

**P:** Que pode comentar a respeito da reação das pessoas.

**IL:** Não só na Europa, aqui também. O que é impressionante é que com uma lata de azeite, faço um... Um tambor, algo ilógico... Não creio, a primeira impressão é rir e depois escutar... Aí sim se dar conta de que onde esta. (Conversa com pessoas ao redor).

**P:** Musicalmente...

**IL:** (Conversando com pessoas)

**P:** Musicalmente, mudou algo?

**IL:** Sim... O instrumento musical (risos)

**P:** (risos)Sim. Minha pesquisa, minha investigação é sobre a prática e a construção com os reciclados. A vivência com os reciclados. Com você correu tudo bem? Você foi um dos primeiros das oficinas, correto?

**IL:** Mais ou menos eu fui como...

**P:** Uma experiência com eles?

**IL:** Sim, sim, tenho uma experiência. Eu fui o rato de prova, (risos).

**P:** (risos) Cobaia... (risos)

**IL:** Eu vou tocar...

**P:** Ah toca! (risos)

*IL:* Por exemplo, esta parte está mais alta, não pode fazer muita força, não se pode...

*P:* Agudos, harmônicos agudos...

*IL:* Harmônicos... Não se pode fazer, toca muito as cordas, não se pode fazer...

*P:* Trasteja...

*IL:* Não responde muito e desse modo (???). Mas eu não fui do jeito que era de golpear, golpear... Isso não, eu não sei.

*P:* Luteria... Não... Não fez...?

*IL:* Tem que ter muita paciência. (risos)

*P:* (risos) Tem tocado com eles?

*IL:* Sim, no luthier. Tem muita paciência.

*P:* Desde que vi o vídeo do instrumento de lata estou cobiçando aquela Guitarra/violão para levar para a Universidade.

*IL:* Mas tem que me convidar...

*P:* Como?

*IL:* Tem que me convidar...

*P:* Convidar? (risos)

*IL:* Sim, para comer doce de lata...

*P:* Ahhh (risos)

*IL:* Tem que comprar o doce e fazer...

*P:* Doce...

*IL:* Comprar um doce, dois doces e fazer...

*P:* De doce de... De....

*IL:* Batata.

*P:* Batata (risos) Se eu der dois doces de batata...

*IL:* Dois doces de batata, uma guitarra.(risos)

*P:* Muito obrigada pela atenção e pela simpatia...

*IL:* Por nada, P. Bom dia.

### **Participante FS - Fernando Sardo**

Homem, 49 anos, brasileiro, músico, artista plástico, compositor e educador. Cria instrumentos e esculturas sonoras em um projeto paralelo com ex-oficinandos. Constrói instrumentos há 34 anos e realiza oficinas há 22 anos.

04/08/2012 – Residência do participante - Santo André, SP.

*P:* FS, eu gostaria de saber dentro das suas atividades com música, que é o seu trabalho atual, onde entra a confecção de instrumentos com material alternativo? Como você descreve o seu trabalho?

*FS:* Bem, eu vou falar de uma maneira histórica (cronológica). O Alternativo para mim começou desde o início da minha vida artística, até mesmo antes de eu pensar em me tornar profissional, como músico ou artista mesmo eu já fazia isso brincando de criança mesmo. Na verdade, da mesma maneira que eu fazia carrinho de rolimã

quando criança, eu já fazia instrumentos musicais também, pra brincar, pra curtir. Então um histórico que eu tenho na minha vida é que meu pai tinha uma garagem muito cheia de bugigangas, muito cheia de ferramentas...

**P:** Muito interessante para uma criança...

**FS:** Havia muita sucata ali, então as possibilidades ali, tinha muita história, tinha desde a capelinha que era da minha avó, ficava na garagem do meu pai, havia um baú com tudo o que minha vó trouxe da Itália, e que meu pai tinha muito carinho...

**P:** Ah, sua família é \*\*\*\*\*...

**FS:** Então ficavam lá muitas ferramentas, então quando ele saía para trabalhar, eu aproveitava para mexer naquelas coisas, então as coisas começaram aí, quando chega naquela idade da pré-adolescência aí vem aquela vontade: 'Vamos montar uma banda !!!' Então eu fiz duas guitarras elétricas, um contrabaixo; então era para eu fazer uma para mim, uma para o meu irmão, outra para o meu primo e depois achamos um amigo pra tocar bateria, que também acabamos inventando alguma coisa, e aí só faltava um teclado. Mas aí quando eu comecei a fazer essas coisas, eu tinha uns 14 ou 15 anos, eu comecei a criar uma guitarra com uma busca de uma forma diferente, então eu comecei a fazer um recorte diferente das guitarras que já existiam. E nessa época eu já tinha uma ligação mais forte com as artes visuais, na época me consideravam um bom desenhista, mas que depois eu não pratiquei tanto, porque como qualquer coisa na vida, você precisa ficar alimentando, mas por um bom tempo foi o que eu fiz. Inclusive a capa do cd 'Bambuzais' fui eu que pinteí, então dentre tudo que eu faço eu sempre procuro desenhar e pintar, pois eu sempre tenho vontade de pintar e desenhar, mas hoje me falta o tempo, bom enfim, então esses instrumentos que eu criei, as guitarras, eu já encurtei o corpo, o captador, por exemplo, eu já não queria que ele fosse visto, então eu cortei uma madeirinha, então quem olhava não via o captador, as tarraxas, via de uma maneira bem natural, com a madeira bem aparente. Quando mais tarde eu fui me envolvendo com a música, eu falei, agora vou estudar, entrei na escola, na Fundação das Artes, tanto eu como meu irmão, e ali eu me apaixonei mais pela música acústica, e escolhi o violino para estudar...

**P:** Seu instrumento é o violino...

**FS:** É, mais ou menos, hoje eu acho que eu não sou mais de nenhum instrumento, o violino é um instrumento que eu estudei bastante, mas depois acabei abandonando a dedicação que um instrumento pede só para ele. Então acabei virando o que chamam de multi-instrumentista, mas eu acho que eu sou mais um atrevido, pois hoje eu faço um instrumento e tento pelo menos fazer uma ou duas músicas com o instrumento que eu acabei de criar e construir e aprender sobre ele. Em vários instrumentos eu estudei. Então eu me apaixonei pelo instrumento acústico, mas também da 'luthieria' de inventar instrumentos. Eu achei o lado acústico, da alquimia que depende mais da habilidade e das descobertas de um artesão para alcançar o resultado de um instrumento sonoro. Do captador de uma guitarra, por exemplo, eu fiz a tábua, eu recortei, eu construí tudo, mas parece que quem está fazendo o som é quem fez o cabo, o captador, o amplificador; me dava essa impressão, então eu achava mais interessante eu mesmo ir e esculpir uma madeira, ou então estourar uma lata pra ver a acústica, isso aí foi despertando mais a minha atenção. É claro que hoje eu já conheci pessoas que constroem captadores, mas aí já é outra praia que também é apaixonante, um pessoal que faz música eletrônica e que constrói artesanalmente o que utilizam. Então tudo na música, na arte é muito legal, mas eu naquele momento de vida ali me despertou para o lado acústico e acho que é o que até hoje ficou na minha vida, né? E é uma história que não tem fim, tanto é que eu comecei com isso e eu comecei a fazer os instrumentos acústicos e inventar alguns instrumentos, tanto é que o primeiro instrumento que eu inventei chamaram de 'Belostré', mas aconteceu que ele ficou cheio de cabaça, cheio de fio que ia pra todo lado e ele ficou com um visual muito maluco e um som muito maluco também, mas ali eu tava fazendo mais experimento e testando, vendo onde colocar cada cavalete, não tinha muito conhecimento, basicamente nenhum conhecimento de luthieria, tava mexendo com as coisas ...

**P:** Tava explorando...

**FS:** É tava explorando, mas um dia aconteceu uma coisa assim; eu to contando uma história e você monta depois; to tentando montar um cronograma de como as coisas aconteceram... Chegou um dia que eu estava em São Paulo e vi um cartaz: 'Aulas de cítara indiana'; que é o sitar, mas que só no Brasil é chamado de Cítara indiana, o nome correto é Sitar. E ali 'Aulas de cítara indiana'; e eu havia assistido o show do Ravi Shankar num concerto de Monterey, e eu não conhecia esse instrumento com esse som maravilhoso

**P:** E também no Woodstock

**FS:** É, mas eu acho que foi no Festival de Monterey, porque antigamente na Rede Globo passavam dois programas, acho que domingo de manhã, que eram o 'Rock in Concert' e o 'Concerto pela Juventude', e nesse programa 'Rock in Concert' tinham bandas de rock instrumental que tinha um som maravilhoso, tais como o Yes, o Gênesis, o Pink Floyd, que, aliás, eu ainda acho uma música muito rica e que o Pop simplificou bastante. Até uma vez eu vi uma entrevista do maestro \*\*\*\*\* e ele fala que as composições do Yes são as

composições de uma sinfonia só que utilizando guitarra, contrabaixo e tal. E a riqueza musical era muito grande e eu tive o privilégio de viver essa época na minha adolescência como os jovens que gostam mais de coisas elétricas e o rock, e o rock que eu ouvia era de excelente qualidade...

**P:** Que ouvimos...

**FS:** É que ouvimos... (risos). É, mais isso me influenciou de uma forma muito boa. Então quando eu vi esse anúncio 'Aulas de Cítara indiana', eu falei: 'eu vou ter essa aula', porque eu achava que pra ter uma aula dessas só se eu fosse para a Europa, para a Índia. Eu tento posicionar as pessoas quando eu digo isso, que era uma época que não havia internet, não tinham muitas lojas de discos assim, que se você entrasse numa loja de discos e dissesse 'Eu quero um disco do Ravi Shankar', só havia uma loja que era o 'Museu do Disco' que você poderia encontrar alguma coisa. A cítara indiana era um coisa tida como muito distante e que eu só havia visto com a Rita Lee que havia gravado com os mutantes, porque um dos componentes tocava, acho que só era o que eu sabia que alguém havia gravado cítara no Brasil até aquela época. E sabíamos da existência porque ouvíamos Beatles e sabíamos que o George Harrison, por isso aliás que o Ravi Shankar foi parar no festival de Monterey, por causa dessa influência do George Harrison dos Beatles divulgando a arte indiana. Mas quando eu vi aquele instrumento (sendo tocado pelo Ravi Shankar no Festival de Monterey), fiquei pensando, que sonoridade maravilhosa, que som rico, que viagem, que som, que vai passando no vídeo e não mostra quem está tocando e depois de 15 minutos, é que mostra o cara tocando e que vemos que é um trio e eu penso: 'ô que??? São só três pessoas tocando ????' esse baita som que eu me apaixonei. Então, esse som despertou muita coisa pra mim, da história da minha vida, porque primeiro como eu não tinha dinheiro, eu não tinha recurso, eu nem imaginava pedir para o meu pai um dinheiro para poder ir para a Índia e eu nem tinha idade para isso também, eu pensei 'eu vou fazer um instrumento desse'. Aliás, foi até isso, que voltando naquela parte da guitarra como eu fazia para brincar, não passava pela minha cabeça: 'Pai, me dá uma guitarra ou me dá um violão'; Eu acho que nesse o ponto o conceito de sustentabilidade já nasceu ali, no início comigo; porque eu já tinha algo que eu trago até hoje que é o não consumismo, o próprio conceito da sustentabilidade, da autonomia. Eu quero uma coisa, deixa eu mesmo tentar me virar e fazer isso. Assim como a cítara, que eu tentei fazer a minha mesmo, eu comecei a fazer aula com o professor que era o Alberto Marsicano, ele que só tinha o instrumento dele porque ele tinha tido aula em grupo inclusive com o Ravi Shankar em Londres, porque ele morou um tempo na Europa. Até aquele momento ele não tinha ainda ido para a Índia ainda, depois ele acabou fazendo as viagens como ele mesmo me contou. Então ele tinha estudado mesmo com os professores na Inglaterra. Então quando eu fiz o sitar, eu despertei eu percebi que eu poderia obter recursos, assim como eu havia feito com as guitarras e tal.

**P:** Então mesmo com as limitações de não ter os instrumentos, você conseguiu ultrapassar isso...

**FS:** É, pondo a mão na massa, porque no Brasil não tinha como importar, porque era muito caro, e não tinha como você achar aqui no Brasil e ali fazer uma viagem para a Índia...

**P:** Quantos anos você tem FS?

**FS:** Eu estou com 48 anos, farei 49 anos agora em Agosto, e essa história fazem 34 anos, porque eu tinha 14 ou 15 anos, mas a história do sitar eu já tinha uns 18 ou 19 anos, então essa história já vai para 30 anos...

**P:** Mais ou menos o ano de 1982 e 1983 ...

**FS:** É.

**P:** No violão, mais ou menos nos anos 70 ...

**FS:** Na guitarra?

**P:** Isso!

**FS:** Isso, na guitarra, com 14 anos. Aliás, eu gostaria de voltar a essa parte, nas guitarras eu fiz para vários músicos que queriam inclusive guitarras com formatos diferentes e tal...

**P:** Isso numa época que não tinha importação...

**FS:** Nessa época se alguém falasse que queria uma guitarra que queria comprar uma \*\*\*\*\* ou uma \*\*\*\*\*, era o preço de um carro, era uma coisa muito cara e muito rara. Então o que funcionava era um baixo \*\*\*\*\*, então para mim não importava muito pois os captadores que eu comprava eram os que existiam na praça, as vezes piores os que tinha nas \*\*\*\*\*. Mas uma coisa que eu não fazia era perturbar a minha família nesse envolvimento de 'quero comprar uma guitarra assim e tal', eu me divertia com o que eu fazia. Mas voltando para a Sitar, quando eu descobri essa música mágica e eu fazia aulas com o \*\*\*\*\* eu comecei a fazer a minha; então quando eu viajei para o sítio da minha tia que ali tinha uma cabaça supergrande que ela tava guardando para fazer o porta comida para os porquinhos e eu pedi para ela para construir um sitar para ele. Então o \*\*\*\*\* só tinha uma sitar para tocar e não tinha uma outra pra dar aula, então eu propus a ele construir

uma sitar em troca de aulas e ele aceitou. Mas é claro que a primeira sitar não ficou muito boa, porque eu não tinha informação nenhuma de lutheria ainda, e duas coisas que eu descobri duas coisas; os indianos utilizam uma madeira no braço, que eles utilizam ferramentas como um tupi que o braço fica 'meia cana', vamos supor você pega um tubo e corta pela metade.

**P:** Escavado ...

**FS:** E depois coloca uma tampa em cima, assim como o bojo, então eu fiz com cabaça, madeira e bambu para fazer uma meia cana. E eu descobri que esse instrumento tem uma acústica tão boa, o bambu tem uma sonoridade tão boa e eu me questioneei porque no Brasil, onde os instrumentos são tão caros, porque nós não utilizamos esses materiais para a construção de instrumentos com o bambu e cabaça, porque nós não exploramos esses outros materiais, utilizando a própria cabaça e o bambu para fazer instrumentos que nós utilizamos aqui como a rabeca e o violino, porque nós não temos essa tradição que na Índia e na África tem abundância... E o que predominou foi a colonização europeia, que trouxe a sua cultura e como toda cultura que chega querendo se impor, ignora todo o resto que existe...

**P:** Passa um rolo-compressor...

**FS:** É, e mesmo os instrumentos de corda, os nativos aqui do Brasil não tinham muita tradição, pelo que eu vi até hoje só tem um instrumentinho de corda feito por índios nativos da Amazônia, mas tipo um arquinho tocado com a boca e percussionado com uma varetinha, numa época que eu tocava no tarancón, me mostraram, eles disseram: 'olha esse instrumento aqui é de índios do Brasil, um arquinho', fora isso, instrumentos de cordas, mesmo brasileiro, eu nunca havia visto, de uma maneira tão forte ou com uma tradição tão forte tais como os instrumentos africanos, indianos ou mesmo orientais. Então nesse momento do Sitar, eu percebi que com cabaça e bambu dá para inventar e dá para fazer muitos instrumentos.

**P:** E como você, agora entrando um pouquinho naquilo que você está falando, você viu o instrumento do seu professor?

**FS:** Ah sim, tirei medidas, e me atrevi a fazer.

**P:** Você tirou medidas?

**FS:** E foi aquela coisa que eu sempre acho que o universo conspira para tudo que a gente tá na frequência. A gente reclama de um monte de coisas que não dão certo...

**P:** Nós nos sabotamos...

**FS:** Somos nós mesmos que atraímos tudo isso...

**P:** Ninguém faz aquilo consciente, mas...

**FS:** É, mas quando nós estamos apaixonados por aquilo, as coisas fluem, aquela vibração límpida e apaixonada de adolescente tipo: 'Puxa eu vou fazer um sitar', aí eu viajo para o sítio da minha tia e de lá eu já trouxe o bambu, a cabaça e em três semanas já estava pronto o sitar, porque eu tinha aquela paixão que eu tinha eu fiz o sitar. Com o sitar abriu-se um leque de muitas coisas para mim, a primeira foi essa de pegar a cabaça e o bambu para fazer instrumentos musicais e outra coisa tendo aulas com o \*\*\*\*\*, ele falou, olha só no sitar nós temos 7 cordas em cima para serem percutidas, sendo que uma é a principal, tem uma corda da melodia e um bordão principal e outras dos bordões, depois tu faz um pedal, porque é um instrumento modal e depois tem 11 cordas, algumas tem 13, mas geralmente são 11 cordas simpáticas que são afinadas de acordo com a *haga* que você vai tocar em tal horário do dia, então uma *haga* da manhã, das 9 da manhã tem uma determinada escala, um determinado tema e um determinado ritmo. Outras *hagas* de outro horário vão ter, alguns desses itens irão mudar.

**P:** Depois das 6 da tarde ...

**FS:** Exatamente. Cada uma tem uma *haga* para cada horário. Aí não vou nem entrar nessa parte de estrutura de música indiana, mas que eu vim a estudar depois com o Marsicano.

**P:** Eu fiz um cursinho de canto com a Ratnabali, que é radicada aqui no Brasil, pincelou um pouquinho disso que você falou...

**FS:** É, eu conheço a música indiana, e as 11 cordas de baixo são para serem afinadas de acordo com as 7 cordas de cima. As simpáticas são afinadas com as cordas que você percute, toca e faz a melodia, e faz a música. No instrumento quando você toca uma corda de cima a de baixo irá vibrar por frequência. Quando ele fala que as 11 cordas de baixo representam a terra e as 7 cordas de cima, representam o céu. Então se a terra estiver afinada com o céu, ela ressoa, aí eu acho isso tão bonito e eu li hoje de manhã sobre o Avatar, a palavra em sânscrito que foi utilizada nesse filme homônimo, que significa o céu descendo na terra,

**P:** Por isso do Avatar...

**FS:** Então essa simbologia do Sitar é o Avatar, então ele me explicou dos pássaros representam o céu, porque quando eu fui fazer o sitar tradicional eu quis ser fiel, mas da mesma forma que na época das guitarras eu quis fazer os meus modelos, então toda a forma tinha uma explicação, por exemplo, onde apoia a corda, que é o capotraste tem um dragão, as tarraxas, que são onde percutir das sete cordas de cima dá para comparar com um jogo de xadrez, com o rei, rainha, bispos e as onze debaixo parecem os peões num jogo de xadrez. Eu acho que tudo isso, as flores, os ornamentos não são a toa, tudo tem uma simbologia.

**P:** O formato meio abalado, como uma Estupa...

**FS:** Sim, um formato meio de capela, que parece uma torre islâmica, catedral, uma estupa oriental, do mundo árabe, porque o sitar é oriundo do norte da Índia, numa região de proximidade ao mundo árabe. Ali, quando eu vi tudo isso num sitar, eu vi que esse instrumento além de se fazer música ele tem uma plasticidade, uma parte visual e depois despertou para mim a possibilidade de fazer as esculturas sonoras, aí eu comecei a inventar as minhas esculturas como o peixe, o pássaro, algumas tem algo mais místico, uma simbologia mais profunda, outras, mais de brincadeira que não deixam de ser também importante, como o pingulino, a baleia, o elefante, porque quando você está numa apresentação musical com crianças, elas se divertem...

**P:** Onde você dialoga com o universo delas...

**FS:** Sim, Foi assim quando eu comecei a construir, o sitar que trouxe isso pra mim. Primeiro, já abriu essa possibilidade de utilizar cabaça e bambu como instrumentos e a construção de instrumentos como esculturas sonoras também, ou seja, a integração da lutheria com as artes visuais e também porque chegavam pra mim e falavam: 'Você construiu um sitar, legal, você pode consertar esse alaúde do meu avô que está quebrado' ?? Então, abria a possibilidade de eu consertar o instrumento, ganhar o meu dinheiro e eu aproveitava e tirava todas as medidas do instrumento e fazia um pra mim ...

**P:** Com isso você tinha a oportunidade de aprender ...

**FS:** E tinha a oportunidade de entrar no leque de músicos tradicionais. E então quando eu via que tinha alguma descendência árabe eu perguntava: 'Tem alguém na família que sabe a história do ude ?'

**P:** Ah do úde ???

**FS:** Ah sim, meu tio toca... Então eu ia lá, tinha um contato e conversava com diversas colônias, assim como os japoneses, que eu fui e me despertou a curiosidade de conhecer outras culturas e outras músicas e fui no *bunkyô* em São Paulo para ter aulas de *kotô*, e um amigo meu quis ter aulas de *sakuhashi*. Aí eu fui assistir as aulas de *kotô*, pois a professora dava aulas aqui próximo da minha casa.

**P:** Me desculpe a ignorância; de *kotô* ou *okotô* ???

**FS:** *Kotô*,

**P:** Ou seja é um ideograma que tem um tracinho

**FS:** A acentuação fica com a sonoridade de "*koooto*", e era próximo a minha casa. Com o tempo eu entrei em contato com outras colônias para ter acesso a outras culturas, músicas e a diversos instrumentos musicais que eu pudesse tirar as medidas, para que eu pudesse construir esses instrumentos. Então nesse momento foi algo muito legal, pois eu estava fazendo faculdade de música e eu notei que eu estava tendo contato com uma cultura muito tradicional (acadêmica) que é do universo europeu, que aliás, é maravilhoso e sempre falando dos grandes gênios da música europeia, que de fato foram grande gênios, não tenho nada contra. Mas eu me questionava sobre querer conhecer os grandes gênios da música indiana, árabe, oriental, africana, da música andina, e isso a faculdade não trazia na época para o Brasil. Eu não sei se atualmente as faculdades estão abrindo um pouco mais para isso. Por exemplo, a pouco tempo houve uma exposição da China na Oca, no Ibirapuera, onde a história começa 6.000 AC e nós não temos conhecimento, e a música chinesa influenciou a Grécia e acaba influenciando a gente e houve essa troca, e nós só conhecemos a música a partir do 900 dc, do ano 1.200 dc, é isso que temos sobre a história da música, o que é muito pouco.

**P:** Como se não houvesse nada antes...

**FS:** E isso despertou muito meu interesse músicas de outros lugares do planeta, além do que eu estudava na faculdade. E também eu tinha muitos amigos que estudavam música popular, que acabavam indo estudar jazz, ou seja, o modelo americano, nada que eu seja contra, pois é uma música muito boa, mas eu ficava me indagando que de um lado eu tinha amigos que ficavam falando nomes europeus, de outro lado eu tinha amigos que ficavam falando nomes americanos e caramba, como é que eu vou saber, eu não conheço a música da Venezuela, ou talvez algum compositor do Afeganistão que tenha um bom trabalho que eu possa conhecer, ou do Tibet, ou

mesmo música do Brasil, que eu não conheço nada do Amapá, Macapá, Roraima, do sul do país, nós conhecemos coisas do nordeste como Luiz Gonzaga, mas que...

**P:** Que ainda bem que vieram ...

**FS:** Sim, exatamente que, aliás, é uma música ótima mas que tem muita coisa que não conhecemos, que não chegaram e que não chegam e o que chega é muito popular, formatado, comercial, mas isso já é outra coisa ... (risos). E nessa época que eu entrei em contato com tantas colônias diferentes que estão em São Paulo, que são colonos que trouxeram seus próprios instrumentos da sua terra, seu tio, seu avô e quantas histórias que irão se perder quando vierem a falecer. O Mestre Sagara, que dava aulas de *sakuhashi* aqui em São Caetano do Sul, e eu ficava ouvindo as histórias dele e as histórias que contavam sobre ele, apaixonado *sakuhashi*, a flauta japonesa, a dificuldade de ter esse instrumento, mesmo no Japão, passando pela primeira guerra mundial, segunda guerra mundial, foi preso na Sibéria, foi lutar na guerra da China e na Sibéria tiraram o *Sakuhashi* dele, porque os russos tinha uma cisma que ele tocando o *sakuhashi* poderia passar um código para um professor de outra cela, um código. E ele sofreu muito com aquele frio, gelo da Sibéria e o *sakuhashi* era o único companheiro que ele tinha na cela. Então quando meu amigo foi aprender o *sakuhashi*, o Flávio, foi ter aula ele não queria cobrar nada, pois dizia: 'Amigo de *sakuhashi* é amigo meu'

**P:** Nossa ...

**FS:** Então são histórias que quando você conhece acabam te envolvendo com a cultura desses países e histórias desses instrumentos. Bem com tudo isso acontecendo, eu fiquei tão apaixonado por essas histórias dos instrumentos tradicionais que em 4, 4 anos e meio eu tinha feito uns 50 instrumentos e percebi que tinha instrumentos de cada continente do mundo. Então, têm aqui alguns instrumentos indianos, alguns africanos, instrumentos de índios brasileiros, índios andinos, porque eu comecei a tocar com o *tarancón* e me envolvi com a música andina conheci um pouco de cada cultura. E o que aconteceu foi isso, o sitar também despertou outra coisa, eu levei-o para uma sala de aula do professor Ricardo Rizek, que é um professor de composição e estética e ele me falou: 'vou trazer um luthier que fala coisas muito interessantes e que constrói violinos e que é autodidata e que você poderia ser aluno dele', e quando ele viu o meu sitar ele disse: 'Você deveria estudar com ele, você leva jeito', aí então fui estudar a lutheria do violino, que foi outro ponto importante...

**P:** E que foi uma ponte...

**FS:** E com o que eu aprendi com o violino eu consegui desenvolver outros instrumentos, é claro que os de sopro e de percussão foram mais no atrevimento, mas eu desenvolvi uma habilidade manual melhorada para esculpir tampo, porque no fundo de todos os instrumentos que eu desenvolvi, o mais desafiador, que requer mais técnica artesanal é o violino mesmo, porque para você esculpir um tampo e às vezes precisar deixá-lo com 1 mm e em outros lugares com 7 mm, e você deixá-lo com aquele formato, que não é com prensa, é esculpido, tem que ser muito bem cortado, para chegar numa boa qualidade, você precisa ter um bom conhecimento de verniz. Então eu estudei com Davi Rissi a parte de lutheria tradicional para construir violinos. Isso foi importante para eu aplicar e desenvolver os alaúdes, os simera, o saltério, santun, cítaras germânicas, o cântali, a lira grega, a lira anglo-saxônica, rababo que é árabe, uma lira do congo, kalimbas, e aí comecei a desenvolver a lutheria dos instrumentos tradicionais, onde o mote principal sempre foi a música, onde no início eram apenas instrumentos pessoais para fazer música, e de vez em quando, até para me sustentar eu vendia alguns instrumentos, eu vendi muitos sitar's

**P:** O que é muito interessante é que você mesmo trabalhando e estudando o instrumentos tradicionais, você buscar uma ponte de sustentabilidade, de incluir um material que geralmente não é usado para se fazer um instrumento.

**FS:** Com todos os instrumentos tradicionais eu queria utilizar os materiais mais tradicionais possíveis, só que por exemplo o koto é feito com uma madeira chamada kiri e eu me perguntei como é que eu teria essa madeira aqui. Eu até encontrei a árvore de kiri aqui no Brasil, e falaram que a árvore kiri do Japão é uma árvore comprida e aqui no Brasil ela é toda desforme. Porque isso acontece muito, uma mesma madeira plantada aqui no Brasil e uma madeira plantada na Europa ela terá características muito diferenciadas. É por isso que na lutheria você encontra essas características diferenciadas, misteriosas e 'gostosas' que a Natureza nos dá, o que torna muito desafiante esse processo todo. Porque o barato é você conseguir a madeira que você irá se aproximar do instrumento tradicional, porque eu queria a sonoridade de um instrumento tradicional mesmo. Porque quando eu fui fazer um sitar, eu queria um instrumento com a sonoridade do sitar mesmo, um alaúde, com um som de alaúde.

**P:** Você sentiu a necessidade em algum momento em se voltar pra ter essa referência de som de cada lugar pra saber como ele soava ?

**FS:** Primeiramente eu tive contato com esses instrumentos tradicionais e o primeiro pensamento era bem

simples: ‘Eu quero ter um pra mim’, e aconteceram algumas coisas assim, o próprio dulcimar que eu fiz, uma pessoa me disse: ‘Meu tio era húngaro e trouxe isso aqui’ e eu tirava a medida e eu fiquei com ele durante uma semana e virei algumas madrugadas e com aquela paixão tão grande pela busca deste instrumento, nem fome, nem sono você sente. E ali, o meu dulcimar ficou com o som melhor do que eu tinha copiado, ou seja, o meu ficou com o som melhor do que o europeu. Nesse tempo, eu finalizei o meu violino, que eu utilizei para estudar na faculdade. Nessa fase, até a década de 80 eu fiquei tanto nos instrumentos tradicionais, para construir, para estudar, para fazer música, onde eu reuni alguns músicos, O grupo Ya Nur, o Bira (percussionista especializado no afro-brasileiro, também tocava taiko japonês), o Jorge Kashien(zampunha, kena, toyo, kenashu, xarango, violão, takas, emossanho, instrumentos andinos) e o Flávio (flauta nem, o shakuhashi, flauta transversal), onde cada um tinha uma especialidade, e eu tocava o sitar, o santurio, as liras, os violinos, rabecas, o sitar germânico, o cântali, as teorbas, o kôto, alaúde e nós levávamos instrumentos dos cinco continentes para o palco e nossa proposta era levar a uma viaGEM pelo mundo via música instrumental, e tocamos bastante em São Paulo, e isso foi bastante percussor, onde não havia o título world music, e nem mesmo surgiu um nome como new age, só de existir música instrumental onde não tinha ritmo e colocava o sitar no meio já era chamada de esotérica, espiritualista.

**P:** Ou música cuja raiz filosófica é algo muito grande ...

**FS:** Ou não tinha uma visão de mercado. Não dá pra bater palma ou dançar era *new age* (risos). Uma vez o André Abujamra falou que chamavam a música dele de *World Music*, e eu acho que é, como ele fazia música e ele fazia parte do mundo ele acho que é isso .... (risos). Depois disso que começou essa parte de instrumentos tradicionais, no fim dos anos 80, ainda com o grupo Ya Nur, eu já visualizava só trabalhar com instrumentos criados, e com isso fui gravando alguns cd’s e fazendo muitos shows e depois passei a desenvolver outros instrumentos.

**P:** Já que nós estamos falando disso, como que foi e como que você lidou com isso, onde você contava que o menino foi para a escola, passou o dia inteiro na escola, no primeiro dia de aula e perguntou o que ele tinha gostado mais e ele respondeu: ‘Pão com presunto!!!’ (risos). Como você lidou com isso?

**LS-** Bem, eu acho que a escola que eu fiz, era de uma época que a escola pública as únicas disponíveis ao nosso alcance, eram as melhores do que as de hoje, que dizer, talvez nem seja assim, talvez a escola pública seja a que mais eduque, a que tenha maior abrangência, porque naquela época eram pouquíssimas as pessoas que tinham acesso as escolas particulares. Era uma época que quem fazia escola particular era porque não ia bem na escola pública e também porque o pai poderia pagar. Isso porque esse bairro que eu morava, na casa dos meus pais em Santo André, era um bairro que as pessoas tinham recursos, eu tinha vários amigos que os pais tinham dinheiro, mas ainda assim não estudavam em escolas particulares. E hoje em dia, tudo mudou muito, se eu coloquei a minha filha na escola particular logo quando nasceu, e se não é assim, é um desastre...

**P:** Tempos diferentes ...

**FS:** E mesmo a escola particular, você tem que procurar bastante...

**P:** E ainda nas particulares você tem que procurar muito...

**FS:** Mas infelizmente essa é a nossa realidade, o abandono do governo, o descaso, eu nem acho que realmente foi um descaso, foi realmente proposital, com essa falta de interesse de querer educar um povo, que possa depois saber quem escolher ou não, que tenha também as suas próprias escolhas.

**P:** E você lidou bem com esse sistema tradicional desde a sua educação mesmo?

**FS:** Em alguns momentos sim e em outros momentos não, acho que com todos nós, dependemos daquele professor que é legal do que do ensino. Bem acho que eu conseguir falar disso se eu continuar a minha história. Então ali eu comecei a fazer os instrumentos de invenção, de criação, depois de criar a cítara indiana, comecei a criar os instrumentos tradicionais, já tinha feito o meu violino tradicional quando eu comecei a inventar outros materiais para construir como o violino de cabaça e bambu, que eu chamo de libelulola, eu tenho violinos de lata, como esse aqui que eu até deixei com um som mais anasalado.

**P:** Inclusive até o arco...

**FS:** Isso, o arco é de bambu, eu comecei a explorar tudo para inventar esses instrumentos musicais.

**P:** Você foi buscar os seus próprios materiais para fazer os instrumentos...

**FS:** Ah sim, aí eu já mudei do instrumento que é feito pela lutheria tradicional e comecei a desenvolver aquilo que eu chamo de lutheria criativa...

**P:** Lutheria criativa?

**FS:** É, que é a lutheria de criar, com esse processo de querer inventar dentro da lutheria, mas algumas coisas foram embasadas em instrumentos tradicionais, como a libelulola, pensando num violino, numa viola tradicional, só que feita de um coité, bambu, tanto pro braço como pro espelho usando bambu. Uso depois os violinos de lata, o violino de papel, instrumentos de aro de PVC, com isso construí os violinos, as violas, os 'cellos', os baixos.

**P:** Um instrumento de compensado e de papelão?

**FS:** É, o de papel, é feito de papelão, eu explorei o papel para fazer instrumento de corda e também com todos os seus sons.

**P:** E esse 'cello' é de cano?

**FS:** É sim. E explorando esses materiais, surgiram os instrumentos de corda, de sopro, de percussão, e também o que eu aprendi com o citar, que um instrumento poderia ser uma escultura sonora, a partir daí, com o tempo eu comecei a explorar materiais orgânicos, que são todos aqueles materiais que são encontrados na natureza e dali eu já pego e faço os instrumentos, como é o bambu, a madeira, a cabaça e algumas coisas de pedra, argila...

**P:** Argila também você utilizou para trabalhar?

**FS:** Argila também, e são materiais que tem que se tomar um cuidado, pois sempre deixei aberto aqui para as crianças e temos que tomar cuidado, e já já eu retomarei a questão da criança e da educação que eu te falei. Aí eu acabei desenvolvendo instrumentos de corda, de sopro, de percussão, desenvolvidos, criados com materiais diversos, materiais orgânicos, como o bambu, a madeira, a cabaça, a argila e os materiais sintéticos, que são os materiais que o homem já transformou, como o PVC, o plástico, o metal, que é a lata, as chapas de metal, o aço, o arame, o papel e também a borracha, vidro. Esses materiais eu acabei explorando tanto pra fazer os instrumentos de corda, sopro, percussão e também as esculturas sonoras, que me despertou desde a época da cítara indiana, onde nasceram vários instrumentos como o infinito, a terra, o peixe, o ar, o tempo, o pássaro, o tambor de cordas que eu chamei de Rose devido aquela sonoridade que se encaixa no jazz, esse outro instrumento que a princípio era um berimbau que você pudesse ter outras notas como uma escala pentatônica e depois eu fui trazendo pra tocar com um arco também. E aí nasceu essa gama de instrumentos que eu comecei a construir e não parei mais. Parte deles são pensados a partir de instrumentos tradicionais, e outros como as esculturas sonoras, que são pensados primeiro no som que já existe e depois acaba-se inventando um instrumento.

**P:** Ela parte de um som que você quer encontrar?

**FS:** Muitas vezes parte mesmo da escultura, por exemplo como o trindade, que depois eu desmembrei pra fazer a terra, o sol, o ar, bem como a lua, eles são a simbologia, algo bem mais místico mesmo. Que foi a influência que eu tive, não só do citar, como também quando eu fui construir o *kôto*, com toda a simbologia dele, mas depois eu descobri que no Japão antigo as mulheres tocam o *kôto*, que é o dragão e os homens tocavam o *sakuhashi*, que é o sopro, e a partir daí eu pensava o que é esse ente masculino e o que é esse ente feminino? Não pensando apenas como homem ou mulher, o machismo e o feminismo, mas sim pensando dessa relação do ente feminino com o dragão e a relação do ente masculino com o ar (sopro), com o etéreo, com a melodia. Então é essa coisa mesmo que vemos com as tradições do feminino traçado com a terra, com o ciclo, do tempo, do mundo físico, e o ente masculino com essa parte do imaginário, de ir para fora, de desbravar, de guerrear, de criar...

**P:** O sol, a lua o complemento...

**FS:** Essas coisas todas eu fui estudando com o tempo, a simbologia na arte, nas tradições.

**P:** A construção acabou te levando a estudar essas outras coisas...

**FS:** É, também, esse conhecimento acabou me levando a construção desse instrumento que eu acabei chamando de trindade. O que é a trindade? Embaixo é um tambor, onde você toca com dois pedais, um para o pé esquerdo, outro para o pé direito e aí você marca o tempo, e no tambor tem um lado que é o sol e o outro que é a lua, então ele representa o mundo físico, do tempo e espaço, com esse tambor. Essa estrutura é sustentada por quatro dragões, que aí depois eu chamo de roda do infinito, onde tem a estrela que representa o mundo material e o mundo material...

**P:** Tem uma estrela de Davi aí dentro e uma flor de lótus...

**FS:** Exatamente, essa simbologia daqui, e depois sobem as cordas, doze cordas que eu chamei de Rosa Eterna, que elas vão de meio em meio tom.

**P:** Doze cordas?

*FS:* Sim, que são os arquétipos, que veremos na astrologia todas essas manifestações.

*P:* Doze meses, doze ciclos?

*FS:* É isso mesmo.

*P:* Os doze anos?

*FS:* E aqui de meio em meio tom afinados

*P:* Então você usou os doze tons?

*FS:* Isso mesmo, eu tenho dó, dó sustenido, uma escala cromática, e depois essas cordas serão fixionadas pela chama do dragão, e aqui no centro você tem o planeta terra, que quando você gira com a manivela, essas cordas vibram, então os doze sons vibrando juntos é o som do universo, é o mundo, ela é envolvida por essa serpente que alcança a própria cauda, assim com há a simbologia que na linha do equador há um dragão engolindo a própria cauda e a chama do dragão é a crina do cavalo que fará as cordas vibrarem, e depois tem os planetas que estão envolvidos nessa simbologia aqui e os pássaros que ligam o céu e a terra, e envolvendo tudo isso tem uma flauta em forma espiral que simboliza o etéreo, que você sopra aqui e envolve todo o instrumento. Então eu coloquei aqui a percussão, que é o mundo físico, as cordas é a alma, que liga o céu e a terra, e o espírito que é tudo o que o envolve que é o sopro, então tem corpo e todas as formas, alma, sopro e espírito, e essa simbologia não é algo criada por mim, mas algo que eu vi nos tradicionais e coloquei nessa estrutura chamada trindade, que é uma das esculturas que você está vendo.

*P:* E você ainda toca esse instrumento?

*FS:* Sim, eu ainda toco, ele não está afinado para tocar agora.

*P:* Você o leva para os shows?

*FS:* Sim, eu tenho levado-a pouco, mas eu a levei em muitas exposições.

*P:* Ela ganhou um status apenas pela presença dela, ela sozinha já é bastante impactante.

*FS:* É, essa simbologia, agora eu penso em editar um livro pra explicar cada um desses instrumentos, estávamos fazendo e colocando isso no site, mas isso dá um grande trabalho escrever, traduzir para o inglês, então tem que retomar isso. Primeiro, as pessoas já podem entrar no site e ver a imaGEM dos instrumentos, mas pra quem quer saber um pouco mais e ouvir o som de cada instrumento, essa ainda é a meta do site, que será ainda construído e terminado assim. Quer dizer, sempre vai precisar de atualizações, porque sempre vamos inventando coisas novas. Mas assim, isso aí foram os trabalhos que eu desenvolvi artisticamente, principalmente para fazer arte da música, para tocar com eles. E o que falamos sobre a educação, temos o Marcelo que hoje em dia tem seus 27 anos de idade, e quando ele tinha uns 5 anos de idade que ele frequentava a minha oficina, e quando eu estava desenvolvendo os instrumentos porque eu estava querendo fazer a minha música, o meu trabalho, naquele tempo ele era um vizinho, que ele poderia ir a pé, na verdade a irmãzinha dele tocava a campainha e ele entrava na minha oficina, ou seja, eu sempre fui muito envolvido com crianças, então era normal chegar na minha oficina e sempre ter uma criança brincando, mexendo, e ele falava: 'Quero fazer um instrumento também!', hoje ele é um cara quieto, mas na época ele era uma criança bem agitada, uma criança bem esperta, e ele pegava uma madeira, fixava as cordinhas, e eu tenho até hoje esse instrumento. E não é que ele conseguiu mesmo, porque na época eu só ficava olhando com receio de ele se machucar, e ele chegava pra mim e falava: 'Faz um furo aqui pra mim!', e ele pensava sozinho com 5 anos de idade, então eu parei e comecei a ensinar a fazer instrumento, então eu peguei uma cabaça pequena e um outro, que era um violino de lata que está numa exposição agora, que era justamente o tema da exposição, um objeto que contava a história das pessoas, uma exposição sobre pessoas que fizeram alguma diferença para a Cidade de São Paulo com o seu trabalho.

*P:* Nossa que legal, pessoas que fizeram a diferença na cidade de São Paulo.

*FS:* É, aí eu fui convidado a participar

*P:* E essa exposição foi aonde?

*FS:* Ela está acontecendo numa pizzaria chamada Primo Basílio, e lá tem objetos de jogadores de futebol, de várias pessoas assim, de muitos artistas, de pessoal da imprensa. E a pessoa que pensou, era que valia mais a história do que propriamente o objeto. E quando você olha, tudo é interessante, mas que você olha e pensa: 'O que é essa calça aí?' um óculos, (risos)

*P:* E dá aquela curiosidade de saber o que é aquilo ali... (risos)

*FS:* E tá lá esse violino de lata que conta justamente a história do Marcelo, que é um dos instrumentos que ele construiu também. E ali naquele momento que essa criança quis fazer esse instrumento musical, despertou-me

que essa busca de inventar instrumento para inventar música, de explorar os materiais, que era uma paixão que eu tinha e que outras pessoas poderiam se interessar também, eu pensava que era um mundo meu e eu pensava: ‘Será que eu mostro isso ou isso?’, e acho que eu tinha um pouco de razão porque outro dia eu vi o blog de um amigo meu que estudava com meu irmão e estudou comigo também na fundação e na faculdade de música que eu fazia e cada vez que eu mostrava um instrumento para meus colegas, eles ficavam pensando: ‘Que pena, coitado, ele é louco!’, e eu achava engraçado porque na minha frente eles achavam legal, mas por trás me achavam um louco, e que hoje que ele passou pelas frustrações da música, da faculdade de música, e hoje ele escreve: ‘O FERNANDO SARDO sim, tinha o caminho dele, já trilhado, sabia o que queria e criava seus instrumentos e hoje eu descobri que quem era louco era a gente’. Então foi um blog, um texto bem bacana que eu li, que eu fiquei feliz por ver o resultado hoje, porque era uma opinião já de muito tempo essa visão. Mas que na época eu não sabia que eles me achavam louco. (risos). E realmente, já tem tanto violão por aí, já pronto pra comprar, pra que o cara vai querer fazer?

**P:** Mas se a gente pensar que a quantidade de pessoas que pensam que a normalidade é que é o caminho, e que é o certo ...

**FS:** É, mas de perto, ninguém é normal... (risos)

**P:** Tem gente que acha que a normalidade também é uma patologia...

**FS:** Mas uma coisa que foi muito legal no Marcelo, é que pra mim, despertou esse lado de educador, então eu peguei ali o meu violino de cabaça, pus numa sacola e entrei numa escola que estava recém-inaugurada em Santo André e fui lá oferecer isso como oficina, e justamente a escola estava sendo montada e faltava um professor, e eu comecei a oferecer essa oficina de música e lutheria experimental...

**P:** Oficina de música e lutheria experimental?

**FS:** Sim, que é como eu chamo hoje em dia, porque na época era apenas oficina de construção de instrumentos musicais, e o meu objetivo na época era o que? E que é até hoje, oferecer para as pessoas informações sobre instrumentos de cordas, de sopro e percussão e mostrar a possibilidade de que você pode inventar instrumentos musicais e criar esculturas sonoras e inventar a sua música. Então hoje eu vejo que difere bastante o meu trabalho de pessoas que começaram fazendo oficinas de construção de instrumentos musicais, pelo menos do que eu conheço a maioria, está mais ligada a construção de instrumentos tradicionais, como construir tambores para fazer um samba, fazer um ritmo tradicional, que aliás é tudo muito legal, só que o meu lado é que eu sempre gosto de estimular muito a criatividade, então despertar: ‘Gente, pra que fazer o igual?’ Você pode fazer o seu mesmo, você pode ser você mesmo, e acho que esse lado da busca de inventar instrumentos musicais foi uma busca muito grande e forte pra mim e que me possibilitou mais facilmente entrar num novo universo, que eu gosto de explorar, com um espírito mais científico, talvez mais artístico mesmo, na força da palavra, de buscar a criação, de buscar a inovação, mais nesse sentido, pois o que eu gosto é disso, é claro que eu gosto de música tradicional, eu gosto de compor música tradicional, mas é como eu estava contando, estávamos e meus amigos fazendo carrinhos de rolimã, e o meu primo havia ganho uma tonca, que era uma coisa maravilhosa e que era o meu sonho de consumo ...

**P:** Nossa, uma tonca ....

**FS:** Pois eu não tive... (risos). Mas eu ganhei as rodas da tonca do meu primo quando ela quebrou, e aí no meu carrinho de rolimã, na frente eu tinha duas rodas de carrinho de rolimã, mas atrás eu tinha duas rodas de tonca... (risos). Então era um carrinho maravilhoso, porque ele embalava e ele corria, mas como tinha menos atrito que as rodas do carrinho de rolimã, meus amigos vinham e davam um cavalo de pau e ficavam de costas, e eu vinha com o meu e dava três voltas... (risos). Aquilo era a sensação, fazíamos corrida... Então, desde o princípio eu tinha essa coisa de querer fazer diferente, que hoje é algo que eu curto que eu gosto de fazer. Então naquele momento da educação, eu comecei a fazer essas oficinas, na Emia, que é a escola de iniciação artística aqui de Santo André, ali eu fiquei 15 anos, criei diversos instrumentos, com grupos enormes, grupos de 20 ou 30 pessoas, e sempre era assim, inventamos esses instrumentos e agora inventamos músicas com esses instrumentos, e as pessoas iam dando as ideias, vamos fazer assim e assim... Põe isso aqui e iam direcionando, e eu sempre via cada um colocar a sua ideia, criar a sua parte musical e ajudar o grupo a criar a sua peça musical, criando uma composição coletiva e com isso, com essa ideologia nasceu o Gem, que é o grupo que eu criei, um grupo de instalação sonora...

**P:** Um grupo com alunos de oficina?

**FS:** Sim, alunos de oficina, tirando o Bira, que era um professor da escola, professor de percussão e amigo que já tocava comigo em diversos projetos, desde a época do grupo ‘Doce Delírio’, que era com as ‘guitarras’ que eu havia criado também, ele já era um companheiro de longa data. E no GEM, eu falava para os alunos: ‘Pessoal, eu to com uma ideia de fazer uma instalação sonora assim e assim’, na verdade eu nem havia dito que seria uma

instalação sonora, mas na época eu falei quer queria fazer um instrumento grande e as fontes sonoras inseridas no instrumento, mas eu já havia construído algumas instalações sonoras para Sesc's, mas ali era uma instalação para que o grupo pudesse tocar, e ali nesse momento era um grupo que queria tocar como grupo participante, e ali eu comecei a bolar uma coisa, pois eu já tinha feito meus cd's com instrumentos tradicionais e com instrumentos inventados, mas a idéia da instalação sonora eu pensei mesmo em compartilhar com esse pessoal e então primeiro ensinei a fazer os instrumentos musicais, e alguns foram criando outros instrumentos dentro dos conceitos de lutheria que eu fui passando...

**P:** Essas oficinas eram mais longas?

**FS:** Sim, essas oficinas eram mais longa, coisa que hoje em dia é menos comum. Eu fiquei dois anos para montar o GEM, com a mesma turma, num ano eles fizeram as instalações e composições e no outro continuamos a fazer as composições e já gravamos o cd e ali eu falava e me referia a escola que era muito legal e naquele momento eu via um grupo artístico com potencial que era capaz de por si só será um agente multiplicador quando eles se apresentarem por aí, e os participantes dele também seriam agentes multiplicadores. E na escola me foi sugerido de não abrir turma no ano seguinte para que pudéssemos desenvolver mais esse trabalho estabelecemos um limite de quando o grupo estivesse consolidado, que poderíamos ir em frente, e foi um papel muito importante da escola, um investimento realmente muito importante, porque realmente esses alunos hoje são professores de música, professores de oficinas musicais e construção de instrumentos, uns mais e outros menos se dedicaram a isso, mas todos eles hoje em dia fazem oficinas que aparecem para o GEM, e que hoje em dia pessoas aparecem procurando determinadas pessoas do GEM, mas que isso resolvemos dentro do grupo e determinamos quem vai em cada ocasião.

**P:** O GEM hoje é formado por?

**FS:** Por seis pessoas, sou eu, o Bira, o Flávio, são as pessoas do início mesmo, o Luciano, Rodrigo e o Fábio, e essas pessoas se dedicaram muito a isso e depois de 10 anos conseguimos realizar a segunda instalação, com a qual tínhamos com os recursos da oficina, da escola e com toda a sucata que reunimos, porque acabamos demorando um pouco, mas ela trouxe muito mais a maturidade musical mais artística de cada, que cada um evoluiu. Então eu desenhei, fiz um projeto de uma nova instalação, utilizando agora mais tubos de metal, que são mais fáceis de serem transportados, mas fácil não é, porque é um grupo que pra tocar tem que ir de caminhão. Sim, muitas coisas pesadas e volumosas... Sim, mais é volumoso. Bom e é isso.

**FS:** Mas fora o GEM, eu participei de muitas oficinas em festivais universitários pelo Brasil inteiro, por prefeituras, como por exemplo uma oficina em Ouro Preto, que eu desenvolvia com o Rufo Ferreira, que fazia parte de música e eu parte de lutheria, mesmo antes do GEM o que eu via muito era que em 3 semanas num trabalho intenso de uma oficina, as pessoas construíam instrumentos, a equipe do Rufo fazia as instalações multimídia, e segundo a Ivone e o Rufo Grupo Uakti nasceu dessa oficina, nesse festival em Ouro Preto. O Rufo que foi contemporâneo do Walter Smetak, que eu não conheci infelizmente, quando eu conheci o trabalho dele, quando eu comecei a inventar instrumentos alguém me disse: 'Olha, tem uma pessoa que também inventa instrumentos musicais', e eu disse: 'Ah é?'. Naquele momento aquilo foi algo que eu nem sabia se o que eu estava fazendo eu poderia compartilhar com o mundo, porque é muito pra mim, ainda tinha muito a descobrir, e quando houve uma exposição referente a um ano de falecimento do Walter Smetak, organizada pelo Gilberto Gil, que aliás eu nem sei se o Caetano Veloso participou da organização, mas o Gil sem dúvida participou ...

**P:** O Smetak teve certa ligação com o Gil ...

**FS:** Sim, teve, eu li num livro ou num disco do Gil que ele comentou: 'Você conhece o maluco da motocicleta?', e aí viram que o Smetak tinha um trabalho muito legal e foi assim que tentaram aproximá-los. Então eu conheci o trabalho do Smetak após um ano de falecimento dele, numa exposição que teve em São Paulo. Então isso me despertou que eu deveria continuar com esse trabalho de inventividade dos instrumentos porque eu vejo que isso tem comunicação sim com o mundo.

**P:** Existe outra pessoa...

**FS:** Foi super importante nesse sentido, então foi mais um alguém que apareceu e me direcionou nesse sentido, e mais tarde por proximidade de trabalho eu conheci o Marco Antônio Guimarães, que é do grupo Uakti, que aí sim, ele estudou com o Smetak, que foi influenciado diretamente por ele.

**P:** Então você não chegou a conhecer o Smetak ?

**FS:** O Smetak não, eu conheci o trabalho dele depois dessa exposição e conheci a filha dele, a Bárbara, o filho dele também. Depois eu já fiz várias exposições e esculturas minhas junto com as esculturas do Smetak, algumas exposições minhas com obras dele, e outras exposições dele com obras minhas e fotografias das obras dele também, várias coisas assim já aconteceram. Mas nessa parte de oficina, foi uma coisa que se integrou muito

mais para mim hoje porque instrumentos musicais e esculturas, e muitas soluções para eu resolver uma parte técnica de um instrumento eu acabei tendo fazendo as oficinas, este lado da educação estimulou o lado artístico e o lado criativo, e este lado da criação estimula o lado da educação, então até em mim eu tinha essa característica da escola que eu te falei, de trazer o artista vivo para a escola, trazer o atelier do artista para dentro da escola, essa era a proposta da escola no início, então isso era algo que fazia uma grande diferença.

**P:** Em que ano foi isso?

**FS:** Algo em torno de 1.989 e 1.990, é claro que isso mudou, porque uma escola tem que caminhar, mas hoje eu acho que essa característica, que era uma ideia da Nanda, a coordenadora da época, era e ainda é muito importante para mim como pessoa, porque eu penso que quando eu estou fazendo um trabalho artístico, me desenvolveu um lado como educador, uma responsabilidade com que frequência, com que energia eu estou invocando quando eu estou fazendo um show, o que eu estou informando quando eu estou numa apresentação musical ou numa exposição. E quando eu estou fazendo uma oficina eu também quero despertar o lado artístico que todos possuem, porque se é para fazer igual, se é para fazer com os nossos condicionamentos, então é meio que 'tanto faz', é um desperdício de tempo e de vida.

**P:** Pra arte?

**FS:** Pra arte e pra vida, como um todo. A gente vê o que aconteceu e eu vi, quem é mais velho como eu vi o nosso caipira deixar de ser um caipira pra começar a utilizar chapéu de cowboy americano e a música dele ficar um pouco mais romântica, ficar com um ritmo um pouco mais country, começou a utilizar o cinto de cowboy americano, diferente do cowboy americano é que aqui no Brasil só se anda de dupla... (risos)

**P:** Eu não vi aqui nenhuma viola caipira...

**FS:** Ah mas tem, ta no armário...

**P:** Ah, então vamos tocá-la...

**FS:** Ah, eu adoro... Aquele instrumento que está ali, a cítara, ela possui um braço que é de cítara e outro braço que é de viola caipira, então esse instrumento une o oriente e o ocidente, como você falou.

**P:** Então é uma cítara e uma viola...

**FS:** Sim, porque eu tocava cítara e tocava viola e esse instrumento eu utilizei uma vez que eu estava tocando em Chicago (EUA) com um músico que toca tabla, que tocou com o Ravi Shankar quando ele foi para os Estados Unidos, mas não era o músico oficial do Ravi Shankar. Lá ele conversou comigo bastante e quando tocamos, no momento que eu entrava na viola, acho que por estar fora do Brasil e fora da Índia, ele teve uma sensação muito forte de cultura indiana e cultura brasileira dentro de um instrumento, e no momento em que eu tocava a viola caipira, com aquela sonoridade nordestina e eu passava de repente para a cítara, e ele entrava com todos aqueles timbres, então foi um momento bem mágico.

**P:** Qual o nome dele?

**FS:** Kharian. Essa história já faz dez anos e eu não conversei mais com ele, mas foi um momento bem legal, e enfim, nesta fase da educação eu me coloco mais como um músico, luthier, artista plástico, artista visual e educador. Hoje eu vejo que isso é tudo integrado, às vezes eu percebo como falávamos da música sertaneja que é uma falta de responsabilidade por esse crescimento que o mercado tem sobre essa negação da própria identidade e isso é triste porque via mercado a coisa muda.

**P:** Eu vejo que estar aberto a outras culturas não é negar a sua.

**FS:** Exatamente, é claro que quando você vislumbra o mercado, as pessoas vão atrás do que faz sucesso no comércio, no que está sendo vendável, e no que se está ganhando dinheiro, mas isso pode trazer às vezes ou sempre uma falta da apreciação da própria cultura, da própria identidade.

**P:** É depreciar...

**FS:** Então, quando eu fiz aquela pesquisa para os instrumentos tradicionais, eu entrei em contato com várias culturas, várias etnias, vários povos de várias regiões do planeta. Hoje eu faço uma exposição, que também é uma apresentação musical que se chama: 'Os Sons do mundo', que eu coloco assim que ao entrar em contato com as diversas identidades você perceber que a sua própria identidade também é muito importante, que isso é muito importante para uma cultura que tem pouca autoestima, porque hoje é muito melhor do que antigamente, porque hoje por mais que falemos da música comercial como o \*\*\*\*\*, ou qualquer outra coisa, ainda tem contato e relação com a rítmica brasileira, porque antes disso um monte de coisa bacana aconteceu, e a partir daí pelo tipo musical, a partir disso o brasileiro começou a se gostar, porque antes disso, pessoa bonita tinha que ser loira, a música era a que vinha de rádio que só tocava música estrangeira, ainda assim saiu-se perdendo, porque a

música caipira era muito influenciada pelo country americano, mas hoje é possível ver essa retomada de valores, hoje o brasileiro já percebe muita gente boa como o Almir Satter e tanta gente boa brasileira que conseguiu ser aceita pela mídia e a partir daí teve um maior contato com o povo brasileiro.

**P:** Que teve contato também com outras culturas...

**FS:** Na verdade o brasileiro gosta da cultura brasileira, eu vejo assim, numa época que eu morava próximo a um bar, que era muito legal, eu me lembro que na hora de ligar o rádio ou a televisão, só tinha baboseira passando, um monte de música brasileira bem ruim, as mais simples com aquela melodia que 'cola' com aquele apelo a indústria, daquela forma que colam com todo um marketing, porque é assim que funciona no Brasil, o que toca no rádio é de quem paga pra ser tocado, funciona porque, tirando Rádio Cultura ou Rádio USP, não irão tocar assim: 'Escutem esse novo compositor, que trouxe essa nova mensagem', porque isso já aconteceu e já acabou faz muito tempo, porque hoje o que toca na rádio é a música de quem paga e que paga muito caro.

**P:** Sim...

**FS:** Então, o compositor que não quer fazer uma coisa dessas não vai ser um cara que fez uma música super elaborada, super inteligente, que tem uma poesia super inteligente, que esteja trazendo uma mensagem muito importante, já não nasce assim, esse cara não vai pagar pra por a música dele lá, porque o princípio já é outro. Então você hoje fazendo arte, você conquista as pessoas pelo valor da arte, é difícil você ver alguém fazendo boa música pagando pra rádio pra tocar a sua música porque eu quero levar essa mensagem. O que é mais comum é a pessoa que já compôs aquela melodia bem fácil, com aquela estrutura que vai levá-la nesse sentido. É claro que às vezes aparece alguma coisa boa, mas no geral é mais isso que acontece. Isso que acontece na música é semelhante ao que acontece na política, ou seja, na nossa democracia, você vai acabar votando em quem tem mais dinheiro pra se promover e ficar em evidência. Então, tanto pra escolher candidato como pra escolher o que você quer consumir de arte atualmente está muito mais na internet e através do buscador, do que propriamente do que o mundo oferece nas grandes mídias.

**P:** E talvez isso chegue a acontecer na própria web.

**FS:** Sim, na web.

**P:** Porque o buscador é que determina o que você irá encontrar, e muitas vezes também se paga para o buscador direcionar e para aparecer mais.

**FS:** Isso é verdade, mas hoje na internet se você tem vontade de escutar música tibetana ou do Afeganistão, você tem a possibilidade de baixar, de ouvir, coisa que na minha época não existia a informação e eu nem sabia onde ficava o Afeganistão, então hoje se o cara ta com curiosidade e com vontade de descobrir coisas, hoje as ferramentas são infinitamente maiores, por isso que eu acho que tanto a faculdade de música como a educação musical e a mídia está defasada nesse sentido.

**P:** Por quê?

**FS:** Porque a mídia vai querer vender aquilo que é mais comercial, evidente, porque ela precisa de dinheiro, então uma televisão paga muito caro para se manter, portanto ela precisa desse retorno, portanto ao invés de ela colocar uma programação como a do SESC, onde hoje tocou a Daniele, amanhã tocará o FERNANDO SARDO e ficará assim, cada dia uma pessoa, um artista diferente, não irá ficar batendo na tecla todo dia os mesmos caras, tipo o Raimundo tocou aqui sexta, sábado e domingo para que o Raimundo venda muitos cd's, eles não ficam trabalhando unicamente um artista, eles tem outra visão de divulgar a maior diversidade artística que não tem o comprometimento de dar retorno financeiro para eles, porque o dinheiro já vem de impostos...

**P:** É, o SESC já é mais...

**FS:** Mas na televisão tem que investir, vai lá e fica batendo na mesma tecla, nessa dupla sertaneja, ou nesse cara, seja quem for, ou nesse grupo, e construir sua imagem para que a partir daí comece a ter o seu retorno financeiro. É mais fácil você investir numa imagem vender milhões daquele lá do que se você diversificar.

**P:** Só serve para interesses que são dela mesma e não daquilo que ela divulga

**FS:** Esse modelo econômico que a gente vive ela boicota muito a arte e a educação, na própria faculdade que eu estudei, não tem um professor que saiba o que é um citar, um kôto, um alaúde, uma flauta de índios brasileiros, não tem, na faculdade que eu estudei não tinha. Havia muitas histórias, como a de uma professora que era concertista, era solista de orquestra conceituada e que pouco sabia qual a diferença de um bandolim para um alaúde, porque só ficou no piano tantos e tantos anos. Tudo isso é porque quando você a vê no piano ela é maravilhosa, estrondosa, mas pra mim quanta faculdade me faltava todas essas outras informações enquanto escola de música e mais um lugar que estimulasse você a ser um compositor autêntico. Acho que agora eu consigo me aproximar daquela pergunta. Então o que eu sentia falta na escola, no universo tradicional da

educação era mais isso, era como estimular a pessoa a ser mais criativa, criadora, unir seus próprios recursos, ser autêntica, autônoma, estimular que você pode primeiro admirar sua própria identidade cultural a qual você pertence e depois a admirar a outra, que faça a partir disso a chance da pessoa se conhecer. É claro que isso é muito para se exigir de uma escola de música, de você estudar harmonia e contraponto e estimular a compor, existem lugares que fazem esse uso, mas na minha época não tinha. Será que dentro da história da música, além da história maravilhosa que eu tive com professores maravilhosos como Marina Pinto de história da arte, outros professores que eu tive de história e artes plásticas, o professor Ikeda, que eu não conheci profundamente mas sei que na parte de folclore ele é maravilhoso, mas que só de conversar algumas vezes já ilumina, e aí eu pensei: 'Afinal, e esse resto de mundo que eu não entrei em contato ainda?' É esse resto de planeta, como é que não conseguimos trazer isso, como é que uma faculdade de música não trazia uma pessoa, que não é um professor, é um vendedor árabe da lojinha, mas que toca úde e virá nos explicar um pouco da sua cultura, porque isso sim é a nossa São Paulo, essa é a nossa Grande São Paulo.

**P:** Admitir que existem outras fontes de conhecimento que podiam estar lá dentro.

**FS:** É uma cidade cosmopolita, como na época que existia a música oriental, a música tradicional e uma vez eu soube que haveria um concerto com instrumentos chineses lá no Palácio das Convenções do Anhembi e eu fui lá e eu era o único com feição ocidental na época, porque todo mundo que estava lá era chinês e a minha amiga que me levou era japonesa, eu não me recordo como ela ficou sabendo e quando estávamos lá assistindo, eu fiquei maravilhado com aquela sonoridade, aquela orquestra de música chinesa e depois ia acontecer o seguinte, num momento da apresentação começaram a tocar a ópera italiana Buffa e eu não sabia por que, eles tem um lado de humor muito grande, porque tocavam música italiana e todos riam, e eu não entendia nada do que estava sendo dito ali em chinês, e naquele momento eu fiquei pensando que riqueza cultura que São Paulo tem e a gente não aproveita, até hoje não aproveita. Isso porque a cabeça das pessoas ainda está muito no 'vou montar uma banda de rock', 'vou montar uma dupla sertaneja' ou algo muito comercial, e há esse desperdício cultural nessa cidade, tudo bem, nós temos essa influência musical da música europeia dialogando com a música africana, mas hoje nós já temos música chinesa, muita música oriental...

**P:** Tem árabe, libanês...

**FS:** Exatamente, e que sejam menores, são muito ricas, são muito valiosas, é um desperdício não aproveitar, não dialogar com tudo isso. Eu tive muita sorte de ter tido um contato pessoal com tudo isso, porque isso tudo faz uma diferença muito grande na vida, é claro, mas hoje eu tenho amigos que gostam de música tradicional e que me enviam links do youtube de músicos profissionais e diferenciados do mundo todo e com o que há de melhor em cada um desses lugares e que provavelmente você irá conseguir achar.

**FS:** Mas eu ainda acho isso um desperdício e uma falta de visão e de preparo um curso de faculdade não ter essa abertura, colocando que um curso de faculdade não é só uma faculdade de arte, porque a arte que interessa conhecer hoje é a arte universal, tanto a do passado como a do presente, então por esse motivo é muito legal que em São Paulo tenha uma bienal que traz artes e mostras de outros lugares, isso quando as bienais estavam funcionando bem, porque o ano em que eu participei foi um ano de protestos, tocando com o GEM e com o Evaldo Betasma, realizando uma invasão com danças, que foi muito boa e que consta até no youtube, é só acessar. Eu vejo hoje uma mobilização muito maior, é como quando você vê uma moçada andando de skate, surfando e eu me lembro que eu também surfava e andava de skate e as manobras que eu fazia se eu pudesse ver hoje as que eles fazem de tão audaciosas e tão improváveis eu acharia que eram impossíveis de serem realizadas naquela época, com essa história de 'super-rampa' que o cara voa 5 metros acima do solo, e eu acho isso maravilhoso, porque isso reflete uma conquista corporal, porque a minha geração criticava falando que essa geração que vem agora é a geração coca-cola e só quer saber de televisão, de vídeo-game, que é muito consumista, porque parte disso é verdade, mas quando eles se propõe a fazer algo, eles dão de dez a zero na minha geração, é realmente muito bacana essa evolução, dá pra notar que o mundo realmente está evoluindo. Mas eu acho que realmente a internet é uma ferramenta, uma grande aliada, nós vemos agora uma revolução que aconteceu no Egito, onde as pessoas por internet, e por meio do facebook se comunicaram e mudaram a história de um país e quem sabe nós não podemos mudar o nosso Brasil também, porque eu vi outro dia que toda a desigualdade humanitária, todas as diferenças elas devem ser resolvidas no voto.

**P:** Ou através do não voto, devido as ausências de opções...

**FS:** Que aliás é o que eu faço hoje em dia, porque hoje essa política se resume a puro roubo, pois são todos bandidos, porque o que temos hoje é só corrupção, só incompetência ...

**P:** Eu escutei um Lama falando, durante uma palestra no centro de Cultura Budista Djan Pen Pawl que a política só interessa e serve aos interesses dela mesma...

**FS:** É isso, isso resume todos esses caras que estão fazendo algo que só estão pensando neles mesmos. Então

realmente os visionários, os idealistas que estão fazendo algo pela sociedade atualmente são os educadores, são os músicos, muitas vezes são os empresários mesmos, que eu conheci e hoje tenho mais crença neles, os artistas, os educadores. E com esse trabalho eu me deparei muitas vezes com empresas apoiando vários projetos eu conheci vários empresários que são uma excelência que depois de conquistarem seu mercado, de estarem estabelecidos, hoje eles tem a empresa como um instrumento para fazerem e realizarem algo pelo planeta, pois eles têm a motivação de querer enriquecer, estar bem, pois já faz parte da nossa cultura social crescer, enriquecer, mas mesmo assim é possível poder contribuir, trazer e fazer algo relevante para a sociedade, pensando de uma forma que possa se vislumbrar o social, para uma sociedade igualitária, e vimos que no exemplo da sociedade socialista tornaram-se ditaduras e que afora a ideologia que todos tem que ter seus direitos preservados, pouco se contribuiu para o desenvolvimento humano, e que na minha experiência eu só vi isso acontecendo em países menores e que tem uma sociedade que se auto-vigia para que todos tenham seus direitos preservados e que são ricos, me refiro exatamente a alguns países europeus, onde quando o indivíduo busca viver através de uma profissão, ele terá um suporte para viver com o mínimo das condições ideais para tal, e se ele quiser desenvolver algo construtivo e bom ele obterá recursos para prosperar, claro que todo mundo terá que batalhar, se esforçar para conseguir descobrir seu próprio caminho. Afora esses países europeus, eu tenho conhecimento de algumas tribos, mas na sociedade norte-americana não oferece essa estrutura, tão pouco a brasileira não oferece também essa estrutura, onde ficam muito mais preocupados em um especular o outro pra tirarem vantaGEM disto, então com isto eu vejo a nossa estrutura de educação, de mídia querendo sempre criar mitos, porque o mito vende mais e dessa forma se sucede. Tem uma história de um programador, que é amigo meu e que trabalha num centro cultural que conta que a um tempo atrás as pessoas vinham aqui e quando encontravam um violão no palco, elas entravam e falavam: ‘Que legal, vai ter um show aqui’, e assistiam e depois saíam para namorar, pra tomar cerveja e tal, e hoje em dia as pessoas pouco fazem isso. Hoje as pessoas ficam no bar, tomando 10, 15, 20 cervejas, gastando muito, mas não vão gastar 5 reais assistindo uma pessoa que eles não conhecem tocar, mas gastam 100, 200, 300, 800 reais para comprar o ingresso daquele artista que ele conhece e tem todas as gravações, todos os discos, dvd’s. Isso é uma lavagem de cabeça e eu quero através do meu trabalho contribuir nessa contramão, porque eu acho que a maioria dos artistas que eu admiro estão nessa contramão. Por isso muitas vezes quando me perguntam se eu já toquei com alguém famoso, alguém importante eu respondo: ‘Já, mas se eu falar o nome dele provavelmente vocês não vão conhecer’ (risos)

**P:** (risos)

**FS:** Já, você conhece o Hermeto Paschoal, o Naná Vasconcelos, você conhece o grupo Wakti ??? Esses caras são artistas que eu conheço, que eu admiro e que eu tenho contato, outros menos famosos e menos reconhecidos pela sociedade que estão aí tocando e tem suas casas, seus carros, ainda que velhos... (risos)

**P:** (risos)

**FS:** Não precisa ser superstar, claro que quanto melhor capacidades e com maior quantidade de recursos as pessoas tiverem, é claro que elas terão uma maior qualidade no trabalho delas e poderão de melhor forma contribuir com o planeta, tanto é que essa é uma batalha que devemos acreditar e confiar. Uma vez eu fui fazer uma oficina e fiz um show, onde eu convidei um amigo, o Rogério, para me acompanhar, e quando terminamos o show eu paguei um cachê para ele, e eu penso que o meu trabalho é bom, eu cobro bem e eu pago bem quem estiver trabalhando comigo e também pra ele ficar estimulado a trabalhar comigo. Aí ele disse assim para mim: ‘Puxa, eu não sabia que poderíamos ganhar isso, meu tio trabalha o mês inteiro pra ganhar isso e eu fiz apenas um show e ganhei isso’. E eu disse: ‘Mas é isso que está certo, você seguiu o caminho do seu coração, porque você está apaixonado, porque você quer fazer bem feito, porque quando uma pessoa vai por essa via, vai querer fazer bem feito e o mundo vai mudar’. Agora aquele neguinho que fez medicina, odonto, engenharia, ou é servente de pedreiro, ou é pintor apenas porque ele só quer ter o dinheiro dele, e não ta nem aí para o serviço que ele executa, esse cara, no fundo ele não merece ganhar tanto, nós precisamos reverter essa situação, porque ele não deveria ganhar mais do que uma pessoa que faz o que faz com amor, com dedicação, com paixão, porque ele está fazendo uma benfeitoria ao próximo. Então está claro que nessa história, os políticos são os que estão mais fora disso. É claro que quando eu falo isso parece uma utopia, uma loucura, porque no mundo em que vivemos é o contrário o que acontece, porque quem está ganhando mais dinheiro é quem está pensando muito mais nele. Mas eu conheci alguns empresários muito ricos, que tem cabeças muito boas para a humanidade e que contribuem muito para o bem do próximo. Então é bom que as algumas pessoas conquistem o poder para que possam continuar fazendo coisas legais, porque o dinheiro é o poder. Mas esse desequilíbrio social que nós vivemos já um grande erro, é uma pena também. Com o tempo as pessoas também tem que desenvolver o amor e o respeito ao próximo. Viajando, em alguns lugares que eu fui tocar pela Europa você se depara com algumas situações engraçadas, como na Holanda, onde as pessoas são muito estúpidas e arrogantes umas com as outras...

**P:** Entre si...

**FS:** Sim, entre si. Aí um amigo meu holandês me falou que eles pensam que não precisam um do outro, e eu

pensei: 'Que situação que o ser humano vive!!!'. Quando encontra uma sociedade economicamente estável e igualitária, e até mesmo na parte da educação você está equilibrado, onde você conseguiu algo que parece ideal, as pessoas reagem de uma maneira nem um pouco legal, nada virtuosas, essa atitude do ser humano começa a ser desrespeitosa, arrogante, intolerante, e eu pensei que lá no meu país, com todas as desigualdades, os holandeses vêm e pensam que aqui (no Brasil) tem calor, aqui as pessoas tem alma, aqui tem alegria.

**P:** Eles reconhecem isso aqui, e lá eles não são capazes...

**FS:** É claro, que eu imagino que quando o Brasil conquistar essa igualdade social, as pessoas não se tornem piores, então eu acredito que a evolução tem que ser espiritual, para que haja uma evolução como um todo, não tem como, porque o socialismo é impossível de acontecer...

**P:** Porque é um extremo...

**FS:** É porque o socialismo não é uma conquista espiritual, é uma conquista imposta por uma ideologia, e é lógico, com o passar do tempo muito distorcida por quem quer estar no poder, igual a forma de uma monarquia, eu acho que na verdade se tivermos esse crescimento espiritual calcado no respeito a individualidade do próximo, quer dizer, se você respeitar a sua própria individualidade, você irá respeitar a individualidade do outro, ou seja, é algo que vai acontecendo naturalmente e aí você vai respeitar a sua cultura e a cultura dos outros, quando isso não acontece, essa noção de mercado devasta você, tirando a sua identidade para que você deva apenas consumir a identidade estrangeira, que é isso que a mídia explora na arte como um todo e principalmente na música isso acontece, e ficamos muito próximos a isso, porque no Brasil nós nos aproximamos muito mais do Rap do que do Repente, sendo que as duas são próximas no sentido de estarem descrevendo uma história...

**P:** O hip hop...

**FS:** É porque isso é um fenômeno que aconteceu...

**P:** Engraçado, você estava falando de desenvolvimento e você falou que num país que está numa posição de maior igualdade, onde as pessoas estão numa posição muito maior de poderem alçar suas próprias escolhas, elas se maltratam porque acham que não precisam uns dos outros ou eles não entendem essa relação?

**FS:** Bom, esse meu amigo me falou de um lugar muito específico que é a Holanda, onde eu fui tocar, fui trabalhar...

**P:** Eu também conheci outros países europeus que ocorre isso, que elas se destratam entre si.

**FS:** Mas eu acho também que no Brasil as pessoas muitas vezes se destratam, porque nas sociedades modernas isso tem acontecido bastante, se você não tem uma evolução espiritual, para que desenvolva a individualidade da pessoa, é necessário primeiro isso, estimular e permitir que a pessoa se auto-conheça e desenvolva aquilo que ela é, seus gostos, se auto descubra e a partir disso ela poderá admirar e respeitar mais as outras culturas, isso será uma coisa mais próxima, depois que ela tiver essa individualidade ela terá o sonho alheio, onde começa acontecer outro tipo de fenômeno, onde a pessoa deixa de ser um indivíduo individualista, que é o que a sociedade moderna faz, porque se eu preciso estar lá às 18:00 horas, não faz mal que eu feche o outro, se eu atrapalho, que eu atropelo, que eu faça mal...

**P:** Ela ignora essa relação que ela tem com o meio...

**FS:** E essa nossa sociedade urbana brasileira que tem muitos pontos positivos como a alegria, a diversidade, mas que nós vemos muitos pontos negativos como essa individualidade, de desrespeito humano, um dos piores lugares é onde nós estamos, porque nós falávamos dos países europeus, mas não estamos falando de um estar matando o outro sem motivo, sem propósito, à toa...

**P:** É a banalização da vida...

**FS:** É, a vida tem pouco valor aqui, e isso é uma questão política, quem tem responsabilidade sobre isso aqui são os políticos com certeza com o abandono da educação, eles abandonaram tudo, eles são totalmente responsáveis por isso, e eu acho que pela desigualdade social, pela estrutura que nos é dada, pela quantidade de taxas e impostos que pagamos, como um europeu pode comprar um aparelho digital que pode ser utilizado para a educação, e aqui nós pagamos o mesmo produto quatro vezes mais, e essa discrepância toda, porque isso já é uma questão de cultura. Porque se você vai para uma cidadezinha do interior, ainda existe a cultura de 'eu sou da elite da cidade e você é da ralé!!!'

**P:** Nós temos que ir nas micro-estruturas e nas macro ...

**FS:** Nós não podemos ficar montados nessa pirâmide, porque quanto maior for essa pirâmide, mais desigualdade irá ocorrer e mais violência irá acontecer. Isso é cultural, eu conheci uma pessoa que trabalhava no serviço social e que ele falou: 'Eu trabalho nesse centro cultural que acolhe e recebe as pessoas e eu comecei sozinho', eu ia lá

no centro da cidade e via uma molecada cheirando cola, e chegava no lado dele perguntando porque ele não ia pra casa, não vai estudar, vai ficar aqui na rua largado, porque você rouba, e um deles abriu a jaqueta e puxou um jornal onde estava escrito: 'Juiz rouba, vereador rouba, ministro rouba', e questionou porque que era errado roubar? 'Me explica, porque se for tão errado roubar, eu paro de roubar!!!' E esses meninos tem muito mais noção de vida do que muitos adultos, de 40 anos de idade que estão aí na fábrica trabalhando. Agora o ministro não vai tomar tiro no farol, porque o carro dele é blindado, ele vai de helicóptero. Mas nós vivemos numa sociedade que também gosta de ostentar: 'Eu consegui um carro'. Então num comparativo com a sociedade européia nós somos muito medíocres, porque se você vai num conjunto habitacional, onde todas as casas são iguais, todos os prédios são iguais, o vizinho quer esfregar na cara do outro que comprou um carro, que nem cabe na garagem, mas comprou. Já numa cidade antiga européia que já viveram muitas desgraças e a própria guerra, eles já não tem mais essa necessidade consumista que nós temos, vamos dizer assim que quando os americanos, inventaram o capitalismo, como nasceu a Ford, que pensou que os primeiros consumidores dos meus automóveis que eu estou fabricando serão os próprios funcionários da minha empresa, senão não faz sentido, como é que eu vou vender o meu carro. Aqui no Brasil não, a pessoa vai trabalhar num lugar que ele não pode ser o consumidor daquele próprio lugar, é como o exemplo do pedreiro de uma casa, mas que ele nunca terá uma casa própria.

**P:** Lembra daquele edifício...

**FS:** É claro, mesmo no Brasil essas coisas estão mudando de valor, e eu acredito nestas mudanças, uma mudança de consciência, mas os europeus estão muito mais avançados do que nós por serem sociedades bem menores. É claro que eles têm problemas sérios como o preconceito, por exemplo...

**P:** E também essa forma de acharem que não precisam uns dos outros...

**FS:** Todos os lugares do mundo têm problemas...

**P:** E esses problemas, ora eles gritam e emergem...

**FS:** E é engraçado porque sempre pensamos que se um dia o mundo der certo, o primeiro lugar que isso ocorrerá será no Brasil, porque não temos esse problema de preconceito, mas hoje eu já não tenho tanta certeza porque essa sociedade cosmopolita está se tornando uma sociedade de consumo e ponto, acabou. O mundo na verdade está ficando uma grande empresa, a família dinossauro era um filme visionário, de aspecto social, porque na verdade não interessam os indivíduos, interessa mesmo é o sucesso econômico. Mas se um dia tivermos o recurso de trabalhar e vivermos com dignidade, onde as pessoas possam escolher, eu quero viver disso e conseguir, será o ideal. Eu digo assim, se você quer fazer algo na Europa e tem recursos para se dar bem, como por exemplo, em Portugal tem uma escola pública de bateria, que o cara que estudar lá sai como um profissional e pronto pra tocar por toda a Europa. Porque eu acho que tirando os países onde houve grandes catástrofes naturais ou vivem numa extrema miséria como a Etiópia, é possível viabilizar essa estrutura, dentro desses recursos, porque se você pensar bem eu também não tinha nenhum desses recursos e consegui ser bem sucedido fazendo instrumento de cabaça, e hoje eu tenho minha casa. Seria mais fácil se tivesse ido estudar e tocar violino, se eu fosse estudar guitarra e tocar jazz, que seria o caminho natural para se viver de música, para se começar naquela época que eu comecei, porque meus pais me respeitavam por todo o amor que tinham a mim, mas o resto da família falava: 'Ih, aquele lá vai morrer de fome'. E era isso que se pensava, e eu acreditei que era aquilo que eu queria e eu só dependia de mim mesmo, ainda não tinha uma família dependendo de mim e resolvi me arriscar, mas se você já tem um filho, já começa a complicar, você já precisa de dinheiro para arcar com a responsabilidade de cuidar de um filho. Mas assim, eu arrisquei, as coisas funcionaram, as coisas deram certo, eu fui orientado...

**P:** Você escolheu...

**JS-** Sim, eu escolhi, mas eu pensei que nesse caminho eu não sabia se eu teria recursos para ter um carro, para casa, para ter uma estrutura por tudo que me foi dito de quanto era difícil viver de música.

**P:** Um caminho bastante peculiar, bastante criativo...

**JS-** E ali eu vi que era possível. Uma vez eu ouvi uma entrevista do Benjamim Taubkin, que conseguiu agora ter uma fundação, um espaço dele, o Núcleo Contemporâneo...

**P:** Ele é excelente...

**JS-** É, excelente mesmo, e ele falou o objetivo era investir em desenvolver o que é de boa qualidade para que chegue no ouvido do público, então estávamos falando e realmente ainda existem essas almas, onde um só já faz uma diferença incrível, já muda muito...

**P:** Ele interfere na realidade...

JS- Muda muito, muda a vida do planeta, fomos tocar na *Europalia*, que é um festival de arte brasileira na Europa, onde ele é um dos curadores desse festival, e um dos trabalhos que foram chamados foi o meu trabalho e aí fui tocar lá a música contemporânea que eu faço. E haviam vários músicos lá, e o músico mais conhecido lá era o Tom Zé, o resto era eu, o Wakti, o Barbatuques, um grupo que faz música eletrônica com sucata, enfim, um monte de coisa bem legal, aí o próprio Benjamim me disse que vieram pessoas de mídia da própria Europa, da Bélgica.

**P:** Quais foram os países ???

JS- Bélgica, Alemanha, Holanda, Inglaterra, França e também outros países, mas no ano passado eu toquei e fiz algumas apresentações apenas na Bélgica, e ali ele falou para a imprensa que os artistas brasileiros que estavam se apresentando não eram artistas que seriam ouvidos nas rádios brasileiras, nem ver na televisão, porque no Brasil não necessariamente o que tem conteúdo de qualidade é que é colocado na mídia, e que tudo funciona na base do jabá, ou seja, pagou e estará tocando. E eu me lembro que houve um evento, acho que foram os Jogos Panamericanos do Rio de Janeiro de 2.007, que tocaram a Sandy e Júnior e eu me lembro que houve uma certa indignação, porque aquela não é a música brasileira, nada contra os dois irmãos, mas que aquilo não reflete o que há de boa qualidade na música brasileira que num evento desse porte eles não poderiam representar artisticamente o Brasil, naquele momento foi uma lástima, e eu volto a repetir, nada absolutamente contra eles.

**P:** Engraçado porque eu conheci a Sandy cantando modinhas que o pai e o tio compunham e cantavam. E eu me lembro daquele vídeo como algo bem genuíno, e foi algo que se perdeu...

JS- Não tenho nada contra, eles cantam bem, o Júnior toca muito bem, agora toca outros instrumentos, como não ser bom com uma vida que só foi vivida assim, no meio da música, e eu acho ele até um cara legal, porque eu o vi recebendo o prêmio Sharp como revelação de música instrumental, e no discurso de agradecimento ele falou que agradecia, mas que as pessoas que estavam dando esse prêmio a ele eram amigos dele, eram amigos dos pais dele e falou: 'Eu só to começando'. Porque com essa infinidade de compositores e instrumentistas brasileiros, muitos que são desconhecidos, como mesmo tudo o que o grupo 'Núcleo Contemporâneo' já produziu é 300 vezes mais importante que estivesse ganhando esse prêmio por tudo que eles já contribuíram para a música se esse prêmio realmente fosse legítimo, mas isso no Brasil só tira a legitimidade desses prêmios. Então são as leis de incentivo, você vai ver quem a Natura está patrocinando vai ser quem vai vender...

**P:** Muitas cartas de consolo eu recebi da Natura...

JS- A mídia, e olha que o GEM já saiu até na \*\*\*\*\* ... (risos)

**P:** (risos)

JS- E depois disso nós falamos: 'E agora, que saímos na revista \*\*\*\*\*?' (risos)

**P:** (risos). Eu conheci o GEM no programa \*\*\*\*\*, mas eu não estava assistindo, uma professora de artes que trabalha comigo me ligou e disse para eu ligar naquele canal.

JS- Mas o programa \*\*\*\*\* eu já vou a tempos, porque na televisão é realmente um programa que dá espaço. Com a Ivone, a \*\*\*\*\*

**P:** \*\*\*\*\* ...

JS- Eu conheci a \*\*\*\*\* num programa da TV \*\*\*\*\* ainda criança, e que eu ainda criança fui parar ali também

**P:** Então vocês se conheceram ainda crianças??

JS- Não, ela já era uma adolescente e eu era uma criança de 5 ou 6 anos de idade. E quando eu contei a ela, e ela me vendo lá todo velho, ela disse: 'Nossa, eu to velha mesmo !!!' (risos) Mas esses programas da \*\*\*\*\* ainda são os programas que te dão espaço, que conversam, que falam sobre o seu trabalho, onde você tem meia hora de televisão, porque eu vejo pouca televisão, e vejo pouco TV aberta e aí um dia eu tava na casa da minha mãe e ela tava assistindo e eu vejo o Xangai, o Renato Braga, pessoas assim muito boas. E eles conversam, tocam essa música, explicam e falam onde moram. Eu já fui em programas como o Jô Soares, já realizei trabalhos com a Rede Globo, uma vez me ligaram da \*\*\* através dos Barbatuques, e eu achei que era um trote, como eu li uma entrevista uma vez do Paulinho Moura porque achava que era trote, com toda aquela política comercial da \*\*\*, o que eles estariam querendo saber do meu trabalho ? Então nós fomos lá pra gravar um clipe antes da premiação de uma banda de rock que ganharia um prêmio. E quando eu tava lá teve uma produtora que veio falar comigo de como era legal meus instrumentos, o que eu fazia e me perguntou: 'FERNANDO SARDO, quem te descobriu ?'

**P:** isso é uma palavra bem de colonizador... (risos)

JS- (risos) e eu falei que quem tinha me descoberto eram meu pai e minha mãe .... (risos)

**P:** (risos)

JS- E haviam outros produtores que acharam muito legal, ou seja, nesse mundo existem muitas pessoas legais que se interessam pelo seu trabalho, mas que existe um interesse comercial muito mais importante que direciona todos. E essas pessoas estão ali trabalhando, um super técnico com uma câmera, um produtor, pessoas realmente inteligentes que conhece o Smetak, o Egberto Gismonti, mas no fundo ele está trabalhando numa produtora comercial, mas tudo bem, porque o mundo é assim mesmo. E muitas vezes nós criamos um certo preconceito com aquela música comercial que está tocando, como se fosse uma lavaGEM cerebral. E às vezes devemos pensar que também não devemos ser extremos porque existe uma conquista também. Eu me lembro bem, depois que o Michael Jackson morreu, eu pensei: ‘O cara é muito bom !!!’ A música é boa, tem qualidade, tem ali um dos melhores produtores, arranjadores, aquela música é excelente, e os shows com toda aquela produção, foi como a Madonna, eu vi um show com uma produção que era fantástica, de uma menina moderna, pra muita gente não é importante ter essa informação, mas pra muita gente é importante sim ter essa informação.

**P:** Pra mim o importante é ter uma via para que gere e traga um impacto e traga algo importante a ela.

**FS:** Pois é, tinha aquele vídeo que ela andava na rua com duas meninas e elas pegavam dois caras e abusavam deles, e mostrava que invertia o papel social, onde a mulher sempre é vista como frágil que sempre é abusada e quando é colocada em papéis iguais, isso sim é importante. Os próprios Beatles quando surgiram com toda aquelas músicas simples, comerciais e que não traziam mensagem relevante nenhuma surgiram e foram aos Estados Unidos, Bob Dylan, que desde sempre foi politicamente correto, foi até o John Lennon e disse, na verdade eu sei disso através de revistas, se vocês tem um alcance tão grande da mídia, porque você não usa essa fama e esse poder que a mídia te dá para falar de coisas importantes ?

**P:** Pode-se dizer assim: ‘Usar a música como meio de algo?’

**FS:** Isso, usar a música como meio de uma mensagem social e política, social para despertar, para a humanidade evoluir e desenvolver. Aí os Beatles mudaram e começar a compor com letras de maior idealismo. Então, essas coisas quando caem na mão de quem tem capacidade de fazer algo bom, capaz de trazer uma mensagem boa é muito bom. Mas o ideal mesmo era ensinar a igualdade de espaço a todos, para que todos tragam e levem essa coisa boa e transformadora. Porque atualmente é sempre aquele mesmo cara, aquela mesma pessoa que está querendo bilhões, quando eu olho para esses caras que ganham bilhões, não é que o cara seja ruim, mas essa massificação que o capitalismo faz, ofusca muita coisa importante e legal, e eu acho que é um pouco disso.

**P:** Você, como construtor de instrumentos diferentes e criativos e utilizando materiais diferentes dos que são utilizados normalmente, causam um impacto diferente àqueles que conhecem o seu trabalho.

**FS:** Ou àqueles que conhecem os instrumentos tradicionais.

**P:** Exatamente, num senso comum um instrumento musical é feito como um instrumento musical. E quando as pessoas entram em contato com o seu trabalho, não tirando o mérito do seu trabalho, isso causa um impacto diferente nas pessoas? O que você percebe de impacto nessas pessoas?

**FS:** Eu morava perto de um bar, muitas vezes as pessoas tocavam música brasileira, e muitas vezes não é aquilo que toca na televisão, no rádio. As pessoas têm discernimento do que é bom. Agora quando eu coloco instrumentos diferentes no palco, muitas vezes eu os coloco nos saguões de entrada, então já faz as pessoas irem sentando, já as traz curiosidade, irem curtindo mesmo, no bambu mesmo, que é uma música minha, instrumental de qualidade, com toda essa pesquisa que eu trouxe de vida que eu estudei.

**P:** E o que você acredita que isto pode estar gerando nas pessoas ?

**FS:** Uma vez, eu ia fazer uma apresentação no SESC Vila Mariana e vi um comentário de duas pessoas assim: ‘Cara, vem cá, vai ter uma apresentação musical com uns instrumentos muito loucos’. Então eu percebi que os instrumentos já chamavam a atenção por si só, e a outra preocupação plástica que é a montagem do palco, onde serão dispostas as esculturas sonoras, que estão contando uma mensagem, que a música também estará em contato, que é como o sitar, que tem uma simbologia nele e a música que nele é tocada tem uma conexão com isso. Então quando eu começo uma apresentação que eu toco o Sol, e depois eu vou e toco o Infinito, e depois eu vou para o Pássaro, e depois eu toco uma percussão, que é também os berrantes, então tudo isso pra mim é um ritual, e a passagem desses instrumentos que são objetos especiais para mim.

**P:** O que são esses instrumentos para você?

**FS:** São esculturas que estão contando essa trajetória de crença mesmo, da minha escola, do meu mundo da música mesmo, do que eu quero mostrar, um lado mais interior mesmo, da vida. Aí o que acontece, um amigo meu assistiu a uma apresentação e me disse que não sabia que era possível fazer música assim, porque o que ele

conhecia de música era só o que ele ouvia em rádio, televisão, de música popular, instrumental, das trilhas de cinema, o repertório que ele ouve, um cara que tem ótimo gosto musical, enfim, mas ele disse que não sabia que era possível fazer música assim. Então, pra mim foi esse caminho, é possível inventar instrumentos, inventar a minha própria música, essa era a forma de fazer a minha arte e de me expressar. Então é isso que eu acredito estar conseguindo passar nas apresentações musicais, nas oficinas, nas exposições. Às vezes, eu fico olhando os instrumentos que estou fazendo e as pessoas vêm que de uma lata fez-se um violão. Então às vezes eu penso, que vou chegar em casa e pegar um papel e fazer um sapato. Da coisa extrapolar a questão da música.

**P:** Do empreendedorismo criativo...

**FS:** Assim como despertar as pessoas para tentarem e fazerem elas mesmas, como é o caso do meu pai que é um faz tudo, que se quebrou o despertador, ele conserta, se quebrou o carro, ele conserta. É natural isso, esse espírito de criança: 'Vou fazer o meu carrinho de rolimã!' 'Vou fazer um brinquedo!'

**P:** Espírito de criança...

**FS:** É, esse espírito não pode perder, porque aquilo que começou como uma brincadeira, tem que ser uma brincadeira, com essa alegria, com essa graça ...

**P:** E que você realiza...

**FS:** É, na entrevista com o Jô Soares ele falou: 'estado de graça, tem que manter em estado de graça', com essa atitude de criança. E nessa coisa de entrevista, eu me lembro muito bem de ser convidado para uma entrevista com o Clodovil que já estava numa época um pouco amarga, e eu pensei: 'Nossa, ele vai me estropiar', aí meu pai falou que ele era um homem muito inteligente, que ele criou e abriu a mente do brasileiro tanto na moda como em outras questões, ele colocou elementos de alta costura em roupas de casamento, o cara se assumiu como homossexual e não teve medo da repressão da sociedade, enfim abriu mesmo a mentalidade do brasileiro, que o Brasil continua com um grande preconceito, então ele realmente quebrou muitas barreiras na televisão, aí eu fui na entrevista e foi muito boa, ele foi conduzindo muito bem, e quando chegou no final da entrevista ele chamou a câmera de lado e disse: 'Ta vendo gente, vocês estão aí na sua casinha, reclamando da vida, que nós é simples, que nós é pobre, e olha só, isso aqui é só você ser criativo, olha só, uma lata e um cabo de vassoura viraram um violão pra ele fazer a música dele. Você também pode criar suas coisas, vai criar comida, vai criar enfeite.' Aí eu pensei: 'Minha razão de estar aqui foi cumprida e era essa'. A minha missão que era passar essa mensagem ao planeta foi cumprida, e nesse momento por ele ter captado essa mensagem, nós estávamos em comunhão. E ele não era um cara bobo, ele teve a sua importância sim, e nesse momento foi muito importante ter feito essa entrevista. E durante os shows, as apresentações musicais o importante é a música que pode ser feita com alguém que fica inventando instrumentos musicais e se essa pessoa que está assistindo se propuser a inventar esses instrumentos ele vai inventar a sua música, que vai ser diferente.

**P:** Ela tira um pouco desse status pop e aproxima a música das pessoas...

**FS:** É, a minha música que inventa instrumentos é diferente da música do Smetak que inventa instrumentos, que é diferente da música do Wakti que inventa instrumentos.

**P:** Ela depende de particularidades suas...

**FS:** A minha música hoje, até mesmo quando eu compartilho com o GEM eu compartilho a música com o grupo e eu idealizei e propus um estilo de composição que eu não utilizo no meu trabalho aqui, é um estilo de composição que eu criei para o GEM de desconstrução de ritmo pra parecer uma máquina pra ficar com um universo mais orgânico, e só utilizo sucata, então não tem cabaça, não tem instrumentos agudos, não tem instrumentos como estes aqui, porque não teria sentido eu montar um grupo pra tocar exatamente as músicas que eu já faço e toco aqui, com as esculturas, a proposta é realmente outra. Então o GEM tem um trabalho diferente e próprio, então no GEM eu sou mais um músico, um compositor e me coloquei assim, mesmo como idealizador do trabalho, e hoje temos momentos de concordância, temos momentos de discordância, temos momentos de euforia e bagunça e temos momentos mais críticos e chatos, que também são importantes como sociedade humana, e tem momentos que eu não estou concordando, que eu viro e falo: 'Criei um monstro!' (risos)

**P:** (risos)

**FS:** Deveria ser mais ditador, o grupo é meu e vai ser como eu quero... (risos)

**P:** (risos)

**FS:** E não é assim, hoje eu sou mais um no GEM, foi concebido para ser assim e tem espaço para ser dessa forma, quando eu comecei a realizar as oficinas eu fui um precursor dessas oficinas, porque no Brasil antes não tivemos alguém realizando esse tipo de trabalho, e hoje tem Edital de construção de instrumentos musicais de sucata, e muito provavelmente se eu concorrer nesse edital e for julgar, nem sabe quem eu sou... (risos)

*P:* (risos)

*FS:* Mas assim, não faz mal, eu fui precursor no Brasil, eu comecei a inventar instrumentos aqui, no Wakti foi o Marco Antônio, mas eles não tinham muito essa questão de fazer oficinas, então eles faziam juntos a criação artística deles, aí eu comecei graças ao Marcelo e depois eu desenvolvi e formei...

*P:* Marcelo???

*FS:* Aquele menininho...

*P:* Ah, foi com esse menininho que você começou...

*FS:* Que me despertou esse lado da educação...

*P:* Você acha que mudou alguma coisa na vida dele depois que ele passou a construir instrumentos com material reciclável?

*FS:* Olha, esse menino marcou a vida dele, ele não se tornou profissional, diferentemente de muitas outras pessoas que eu já ministrei oficinas, como mesmo o pessoal GEM, que depois que tiveram contato com a minha oficina passaram a virar oficinheiros, a ensinar, a virar educador, músico, tem gente que abandonou a faculdade de outros cursos pra trabalhar com isso.

*P:* Mesmo que a pessoa não venha a trabalhar com isso?

*FS:* Muita gente se tornou, mas no caso dele não, ele acha que foi uma sensibilização de uma época, de criança mesmo, ele desde cedo não continuou com essa história, ele toca viola caipira, mas ele não continuou com essa história, é natural, mas eu acho que deve ter contribuído como pessoa, é muito difícil julgar e ter como saber o quanto mudou na vida dele.

*P:* Mas na sua mudou?

*FS:* Sim, talvez ele tenha me ensinado muito mais, e é por isso que o educador tenha que estar com uma cabeça bem mais aberta, porque muitas vezes quando você vai passar informação para uma criança você tem que tomar muito cuidado para nunca subjugar o que a pessoa pode entender e o que pode transforma na vida dele, porque isso pode demorar 20 anos para refletir alguma mudança, mas pra quem está passando por aquilo, ensinar e para todas aquelas pessoas que se interessavam, a partir dali isso virou fonte de renda para as pessoas.

*P:* Como pessoa, depois que você passou a construir com instrumentos e objetos e fazer essa busca?

*FS:* Fazer oficinas sempre é gostoso, eu me lembro de ter feito no SESC Pompéia, uma exposição, um show e depois uma oficina que tinha como prazo durar dois meses, ela durou quatro anos, e durou quatro anos porque eu comecei a não ter mais agenda, não ter mais horário e ela foi encerrada por esse motivo, mas nessa época chegamos a reunir na oficina 25 alunos de manhã e 25 alunos à tarde, e um dia eu me lembro de estar observando e vi todos os alunos trabalhando com aquele olhar estalado que eu fico quando estou trabalhando, com aquela energia toda serrando madeira, lixando madeira, e me senti naquele momento tão moleque tão novo, porque ali tinham muitas pessoas mais velhas do que eu, eu só dei uma ideia de fazer instrumentos...

*P:* Com tantas diferenças e lá juntos...

*FS:* Eu só dei uma idéia e tá todo mundo ali ralando que nem doido, to até com medo... (risos)

*P:* Você percebeu ali o quanto que você interfere na vida das pessoas ?

*FS:* Imagina só, teve gente que só desenvolveu uma flautinha comigo e foi pra casa e olha só, e hoje dão aula, dão oficinas de música, teve também gente que fez instrumentos inventados e depois começou a fazer instrumentos tradicionais como guitarras, violinos, tambores, bem histórias não faltam, mas eu não consigo precisar quantos alunos eu tive até hoje, mas eu acredito que as mensagens estão nessas coisas que eu falei um pouco nessa entrevista de que eu acho que seja na educação estimular a pessoa a ser criativa e aprender que seja nos instrumentos tradicionais ter uma pesquisa profunda, fiz faculdade de música, estudei harmonia, estudei contraponto, estudei a música tradicional, estudei violino, depois estudei violão popular, a cítara, a viola caipira, fui atrás dessas colônias, investi dinheiro, investi meu tempo, dava aula de violão, eu não tinha como abusar da família pedindo um auxílio, porque pela desconfiança de que esse caminho não era bom eu não podia pedir dinheiro para ter aula de *kôto*, ou eu me virava, que era a forma de eu provar para mim mesmo que eu poderia me virar sozinho. Eu acho que desde o começo a mensagem e a minha descoberta tanto artisticamente como pela educação é essa, que podemos ser autênticos, autônomos.

*P:* Você acha que essas habilidades se transferem para a vida? Não só para a música?

*FS:* Com certeza, a minha maneira de vida mudou totalmente enxergando por esse caminho, hoje eu sou o que

sou pelo que eu aprendi do mundo pelo que eu aprendi pela música, então dos instrumentos tradicionais me despertou assim, eu me lembro também que na época tinha gente que era muito preconceituosa, estávamos vivendo uma época do pessoal da região sul querendo se separar do resto do Brasil, meu pai tinha uns amigos italianos que eram muito preconceituosos, como falavam: ‘Você está fazendo esse instrumento aí porque você é de descendência europeia’, o que era um monte de bobagens. Mas a partir daí eu notei que não cultura que não tenha valores de beleza, como quando eu ouvia música japonesa e eu entrava num estado de contemplação muito forte, muito fácil. Se você vai ouvir a estrutura da música europeia, vai de um racionalismo estrutural que o povo africano não tem, eles têm muita espontaneidade, tem alegria, que quando você ouve dá vontade de sair gritando de felicidade.

**P:** E que não é melhor nem pior, é a diversidade.

**FS:** É claro, é a diversidade, cada uma tem a sua própria beleza, e é isso que não podemos desperdiçar e perder. É como os instrumentos que eu ensino aos meus alunos, que uns tem o som forte, encorpado, outros tem o som fino, que não duram muito, outros que não tem afinação, alguns que você acha que tá muito feio e engraçado...

**P:** São identidades ...

JS- Mas é que nem gente, tem tantos que merecem existir, até político, merece existir... (risos)

**P:** (risos)

**FS:** Então desse modo, tem um monte de gente por aí, até uma vizinha chata e você se pergunta pra que existe essa praga, e existe uma razão para existir. Se todos nós nos respeitássemos, é assim como os instrumentos, se a idêa veio a cabeça, você põe a mão na massa...

**P:** Na hora do fazer...

**FS:** Na hora do fazer, e nasceu aquilo, era porque ele tinha que existir, ele tinha que ser concluído, ele tinha que ser feito, pra mim é uma necessidade, pra quem é artista, fazer música, pintar um quadro, dançar, e mesmo cada um na sua área, quando essa coisa vem ela tem que se realizar, ela tem que passar a existir, é algo físico, se alguém tem a idéia de uma coreografia e não colocar isso em prática, pra quem é artista ele começa a ficar deprimido, ele começa a murchar, como uma flor que tem um fruto que começa a não vingar que começa a apodrecer, alguma coisa dentro do corpo dele começa a entrar em sofrimento e eu acho que é a mesma coisa, se eu ficar aqui muito tempo sem roer madeira, sem fazer instrumento ou sem sentar no computador e gravar, compor, tocar com um amigo ou tocar sozinho, sem criar, pra nós que somos artistas isso é vital.

**P:** Então você relaciona a criação à vida?

**FS:** Sim, é claro, isso é o que me faz estar com o espírito de estar vivo, agora lá no passado quando os amigos falavam que o FERNANDO SARDO não tinha necessidade de ganhar dinheiro, ‘o cara só fica lá no porão dele fazendo música lá’, e foi engraçado que depois eu descobri que os amigos me chamavam de ‘ermitão do porão’, e é o mesmo apelido que o Smetak tinha na faculdade, e eu falava que eu tinha necessidade de ganhar dinheiro, mas quem faz arte tem uma necessidade a mais, que é a de fazer arte. Se eu tivesse somente preocupado em ganhar dinheiro eu faria qualquer curso, qualquer faculdade, e ganharia dinheiro, e chegaria em casa, e compraria a minha televisão, mas eu tenho que comprar a televisão, tem que educar a minha filha, tenho que pagar a escola, tenho que viajar, tenho que comprar livros, tenho que passear, tenho que ter lazer, como todo mundo, só que mais ainda, eu tenho a necessidade de viver daquilo que eu gosto, outras pessoas não tem essa necessidade tão forte, e aí tudo bem, cada um na sua.

**P:** Olha, eu fico muito feliz de estar aqui hoje.

**FS:** Acho que dentro de toda essa história, tem um pouco de tudo. Eu já falei sobre precursor de oficina de instrumentos musicais, que eu acabei criando um emprego pra mim, porque qualquer escola de arte não tinha professor de criação de instrumentos musicais. Tinha na época um cara chamado Nuluba, que deve estar ainda por aí que fazia instrumentos africanos, mas de pegar materiais e inventar instrumentos, como fazer instrumentos de cordas sobre percussão, esculturas sonoras com o que tivermos no momento, como por exemplo, eu tenho essas latas, essa cabaça e inventar um instrumento. E aí apareciam pessoas assim: ‘Bem eu queria um piano’, e aí pensávamos pra um piano eu preciso de um caixote, então eu falava: ‘Faz hoje uma flauta e na semana que vem a gente arruma o caixote e faremos o piano’ e aí começávamos a fazer o piano, e aí começávamos a inventar, e eles também ficavam pensando no que poderiam inventar.

**P:** E muda a forma da pessoa se relacionar com a música, não é?

**FS:** Olha uma coisa legal, fizemos várias oficinas em favelas, onde tinham crianças muito pobres, no sentido financeiro, e ali as crianças fizeram uns violinos de cabaça super firme, super forte, e ali uma criança chegou e falou: ‘Tio, eu levei violino pra casa e passei por um bar e o moço queria comprar, e quanto você acha que eu

vendo?’ E eu falei: ‘Não sei, quanto você acha que vale, porque foi você que trabalhou nele?’ E aí eles ficaram pensando no quanto de esforço eles tiveram e quando eles achavam que valia o trabalho deles, e depois ele falou: ‘É, eu vou fazer outro, porque esse aqui é o primeiro que eu fiz e é meu’, então mesmo ele precisando do dinheiro e tudo. Então quanta história rica que eu vi despertar e uma outra coisa que bateu pra mim, seguindo essa parte ainda dentro da educação e da criação artística, surgiu assim: ‘Como é que eu posso estimular as pessoas a se aproximarem da arte, da música, de brincar, de criar melodias, de criar ritmos e de ver que isso é uma coisa natural do ser humano, mesmo em lugares que eu nem esteja fazendo exposição, apresentação musical ou oficinas?’ Foi aí que eu tive a idéia de fazer os parques sonoros com as esculturas sonoras.

**P:** Que é uma intervenção no lugar onde a pessoa passa?

**JS:** Que é muito louco, que eu pensei em começar a fazer esses parques sonoros com esculturas sonoras e a partir daí eu comecei a desenhar, projetar, em seguida me liga uma pessoa e fala: ‘Eu quero fazer um parque e estou com um projeto...’, e essas coisas acontecem comigo, as boas e as ruins, é como aquele livro ‘O Segredo’, que as coisas realmente acontecem, o problema realmente é controlar a mente, porque todo ser humano tem essa dificuldade.. (risos)

**P:** (risos)

**FS:** Mas se você está vibrando uma coisa, essa coisa vai acontecer, é o que mais preocupa a gente, quando você compõe uma música, a democracia, hoje você tem o direito de expressar tudo o que você quiser e deve ser assim, mas um artista que está aí com pouca responsabilidade ou com ausência na área da educação muitas vezes ele não vê que aquilo que é uma expressão também é uma invocação, se você vai falar de violência, legal mas você também está invocando e dependendo da forma com é passado, está invocando também. Então você vai caminhar para aquilo que você vai construir e vibrar. Mas voltando aos parques das esculturas sonoras eu comecei a fazer e fiz o parque sonoro, o parque lúdico musical em Mariana (MG), e fiz a instalação sonora em Ouro Preto (MG), preparei os monitores para ensinar as crianças a criarem os instrumentos musicais, não só as crianças como também os turistas que por lá passarem, que você entra num vagão e poderá criar instrumentos musicais e tocar na instalação sonora, eu já fiz esculturas sonoras que estão espalhadas já por todo o Brasil, nas cinco regiões do Brasil, tem no Nordeste (Natal – RN), no Norte, no Sul, no Centro-Oeste (Cuiabá – MT) e Sudeste (São Paulo – SP), e as pessoas estão lá, umas diferentes das outras, uma é um pássaro, outra é um peixe, outra é um instrumento de percussão.

**P:** É muito interessante, porque estar no espaço público, estar acessível, o que é o público, o público é das pessoas.

**FS:** E aí o que é legal é que a pessoa está passeando no parque e ela passa, vê e começa a brincar com aquela escultura, porque já tem uma interferência visual no parque, mas chega lá ela tem uma interferência sonora no parque como algo que ela pode interagir tocando nessa instalação, tanto as instalações que eu fiz como as esculturas nenhuma delas irá provocar um som sozinha, ou apenas pelo vento, isso é super legal também, eu tive essas ideias que tem um badalo aqui para as pessoas puxarem e tem as notas do-re-mi-fa-sol-la-si-do, então ela pode tocar notas, mas essas esculturas tem o problema governamental porque muda o governo e as pessoas que estavam cuidando daquilo já não tem a mesma competência.

**P:** Pra conservar...

**FS:** Que nem alguns projetos é no centro cultural, agora aqui, então esses problemas acontecem, mas isso é cíclico, daqui a pouco voltam, seja de qual partido for, apareça alguém que tenha uma consciência, mas no geral consciência política, vinda dos políticos é uma coisa muito rara.

**P:** FS, agradeço muito por ter me recebido em sua casa hoje.

**FS:** Imagine, pode contar comigo.

\*\*\*\*\*