

Reflexões sobre gestão sustentável e a utilização de resíduos sólidos enquanto instrumento em duas obras escritas originalmente para percussão

Pedro Henrique Machado Freire

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – pedrohenriquemfreire@gmail.com

Cleber da Silveira Campos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: Este artigo descreve o processo de construção da performance em duas obras a partir das sonoridades extraídas de resíduos sólidos. A metodologia baseia-se na descrição das etapas realizadas durante as oficinas de experimentação. O aprofundamento desses elementos geraram diferentes concepções técnicas a serem utilizadas durante o processo de execução desses resíduos. Por fim, refletimos sobre a reutilização desses objetos à noções de sustentabilidade e ao fazer musical.

Palavras-Chave: Gestão sustentável. Resíduos sólidos. Percussão.

1. Introdução

Este trabalho é parte da pesquisa que vem sendo desenvolvida junto ao programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde investigamos a relação entre a utilização de resíduos sólidos ao processo discursivo e performático, vinculado a execução de duas obras pré-selecionadas.

O objetivo deste artigo é descrever o processo de construção das performances em composições normalmente executadas por percussionistas, sendo: *Music for eight persons playing things* (Antunes, 1972), composta para objetos pré-definidos e a obra *Wart hog #3* (Wrinkle, 1996), para instrumentação aberta.

Nesta pesquisa, foram considerados instrumentos quaisquer objetos que, a priori, não tenham sido fabricados ou concebidos para fins de performance musical, extraídos a partir da coleta de resíduos descartados, tornando à esta finalidade, seja por intensão do interprete ou do compositor.

Os processos de criação performática das peças em questão que serão relatados neste estudo, foram executadas pelo grupo Dimensões, composto por alunos de bateria e percussão do curso de instrumento musical do IFPB – Instituto Federal de educação, ciência e tecnologia da Paraíba – campos João Pessoa, no projeto de extensão do PGS – Programa de Gestão Sustentável, intitulado *Música Experimental através de Fontes Sonoras Alternativas*.

Este estudo, ao relacionar performance musical e gestão sustentável, acaba por compreender, no processo metodológico, desde a seleção dos objetos musicais, através de coleta, até a construção da performance, partindo dos gestos percussivos encontrados e suas respectivas sonoridades. Assim, a metodologia consiste na realização de oficinas de experimentação, exploração e análise das sonoridades dos materiais coletados, concepção das técnicas e áreas de toque desses materiais até a execução das obras utilizando os resíduos coletados, onde adquirem, por fim, a função de instrumentos musicais.

Os resultados preliminares trouxeram a ampliação das possibilidades sonoras, enriquecimento da performance artística, conscientização ambiental e uma nova perspectiva enquanto a conscientização e convivência com os resíduos descartados, fomentando assim reflexões sobre as relações entre o conceito de gestão sustentável e possíveis desdobramentos na música e nas artes em geral.

2. Gestão sustentável e a utilização de resíduos recicláveis como instrumentos musicais

“O uso de fontes sonoras não convencionais faz parte do universo dos percussionistas, a pelo menos desde o início do século XX” (Bittencourt, 2012, 16). Neste sentido, é interessante refletir sobre como a responsabilidade de tocar com não-instrumentos recai, tão facilmente, sobre o percussionista. Claro que este fato parte inicialmente da necessidade de dominar várias técnicas instrumentais, ou mesmo o fato de determinada técnica poder ser utilizada em vários instrumentos, podendo então ser estendida sua utilização para a extração de sonoridades em outros objetos. Mas estas respostas podem estar, também, relacionadas à questões mais inerentes à identidade percussiva. Stasi (2011, p.15), ao relacionar a “quasitude” – termo que sugere a imperfeição e o incompleto – à técnicas instrumentais de percussão, evidencia a proximidade de alguns instrumentos à objetos comuns ou pouco elaborados. Cage (1961) vai mais além neste sentido, propondo que a percussão pode ser a fronteira entre a música e a não-música.

Neste sentido, a competência para tocar não-instrumentos parece estar diretamente ligada à capacidade gestual, ou seja, a habilidade de desenvolver gestos musicais. Essa prática é comum no uso de técnicas expandidas, porém, se tratando de resíduos, pressupõe-se que não haja uma técnica instrumental convencional, logo, não

existe uma técnica para ser expandida. É bem verdade que alguns gestos comuns à técnica percussiva podem ser facilmente aplicados a este contexto. Campos, Traldi e Manzolli (2007) definem e refletem sobre a utilização de gestos musicais aplicados ao contexto da percussão múltipla. Mais especificamente, desenvolvem novas estratégias interpretativas em obras onde a interação entre o gesto incidental (ou residual) e o cênico passam a fazer parte essencial do processo criativo e interpretativo da obra. Chaib (2013) propõe uma taxonomia detalhada dos gestos percussivos aplicados em peças consagrada do repertório contemporâneo, dissertando sobre possibilidades em gestos instrumentais para percussão. Ainda assim, essas questões não parecem bem resolvidas, principalmente quando gestos muito distintos dos comuns à percussão são facilmente subentendidos ao percussionista, mesmo sem a indicação do compositor, como tocar isqueiros em *Vous avez du feu?* (SÉJOURNÉ), ou em *Silence must be!* (DE MEY, 2002), peça para ações gestuais (sem produção sonora) onde o compositor indica “para solo de regente”, mas geralmente é interpretada por percussionistas. Assim, quanto mais distante da técnica percussiva convencional, torna-se mais complexa a compreensão da identidade instrumental enquanto percussão. Stene (2014), trata dessa questão propondo que a percussão, ao atingir este âmbito, seja substituída por um conceito “pós-instrumental”, sendo o pós-instrumentista o interprete capaz de desenvolver novas e diversas técnicas instrumentais de acordo com a situação. “Mais do que uma busca por suas raízes, é uma resposta à minha curiosidade sobre onde poderia estar indo. Além disso, expressa um desejo pessoal de abrir-se a um novo campo performativo entre domínios instrumentais existentes” (STENE, 2014, p.11).

Relacionar arte e sustentabilidade é uma tendência da contemporaneidade, como afirma CARDOSO (2017, p. 1): “Há uma emergência na busca por estruturas estéticas que correspondam à expansão de reflexões acerca das alterações sofridas pela natureza e estimuladas pela sociedade de consumo.”

De fato, na atualidade, é comum encontrar práticas musicais que envolvem gestão sustentável. Por exemplo: ao digitarmos o termo “Bate Lata”, em buscadores como o *Google*, podemos observar projetos sociais em diversos estados do Brasil os quais exploram a utilização de materiais recicláveis com a função de instrumentos de percussão. Encontramos ainda trabalhos como a orquestra jovem do Paraguai denominada *Los Reciclados*; projeto *Funk Verde* do Rio de Janeiro; *Bate cum Lata* – formado por agentes de coleta de lixo urbano de João Pessoa, dentre

outros, são alguns exemplos de performances que envolvem música e sustentabilidade. Estas ações são, quase sempre, viabilizadas através da confecção de instrumentos a partir de materiais reciclados e, geralmente, estão associadas à projetos sociais, filantrópicos ou à um contexto de dificuldade econômica para aquisição de instrumentos, realidade comum à esfera pública escolar e organizações sociais em nosso país.

O controle de resíduos sólidos, fundamental na sobrevivência humana no planeta terra, é guiado pelos *três erres*, termo da gestão sustentável que refere-se à redução, reaproveitamento e reciclagem.

“Os três erres se propõem a analisar e organizar o ciclo produtivo, de forma que cada vez mais o lixo seja transformado em insumo, substituindo, até o limite do possível, as preciosas matérias-primas naturais, preservando nossos recursos naturais e o meio ambiente” (MAZZER e CAVALCANTI, 2004).

O projeto relacionado à nossa pesquisa se distingui, metodologicamente, das ações mencionadas, pois não trata de reciclagem – reelaboração de determinado resíduo para sua reintrodução na cadeia produtiva, gerando um novo produto – e sim, de reaproveitamento, pois os produtos não mais apropriados para consumo são reutilizados (até recuperados) e ganham nova utilidade através da performance musical, vinculando gestão de resíduos e logística reversa às práticas interpretativas, inseridas no contexto da percussão.

3. Música experimental através de fontes sonoras alternativas

O Grupo Dimensões surgiu em junho de 2015, no IFPB João Pessoa, com o propósito de oferecer, aos alunos do instituto, uma vivência de performance e pesquisa na linguagem experimental da música contemporânea. Composto, em sua maioria, por alunos do curso de instrumento musical, o grupo se dedica ao estudo do repertório do século XX e XXI, predominando o repertório com ênfase em percussão e o uso de não-instrumentos.

O projeto foi aprovado no edital 08/2015 da Coordenação de pesquisa e extensão – COPEX, e recebeu financiamento entre Novembro 2015 à Outubro de 2016, período que compreende a pesquisa referente à este artigo.

A seguir, destacamos as obras selecionadas para as oficinas de experimentação, nas quais buscamos estabelecer o elo entre os objetos pre-

selecionados e a parte musical, num processo sinérgico entre experimentação, técnicas e sonoridades alcançadas. As coletas realizadas pelo grupo aconteceram prioritariamente no interior do campus, porém foi necessário coletas externas tendo em vista atender a demanda da peça de Jorge Antunes.

4. *Wart hog #3* – Austin Wrinkle

Wart hog #3, do compositor americano Austin Wrinkle, é uma peça que faz alusão à música indiana e seu processo de transmissão oral, onde executam-se as frases rítmicas, a serem tocadas nos instrumentos de percussão, em sílabas, cada uma referente à uma região de toque e gesto musical aplicado no instrumento. A partitura apresenta, inicialmente, quatro vozes/frases à serem executadas, denominadas A, B, C, e D, onde são mencionadas as sílabas: Ta; Ka; Di; Din; Mi.



Figura 1: As quatro vozes iniciais, A, B, C e D, e as sílabas mencionadas.

Logo após a exposição das vozes, as mesmas entram em ciclo onde cada interprete, ao variar de voz, gera a sobreposição das frases, entre eles, até o início de um novo ciclo, num total de quatro ciclos. Após os ciclos, a peça segue até o fim em uníssono, usando o mesmo princípio com relação às sílabas, mas variando ritmicamente.

Player 1 -	A	A	A	A
Player 2 -	A	B	B	B
Player 3 -	A	A	C	C
Player 4 -	A	A	A	D

Figura 2: Exemplo do primeiro ciclo da sobreposição de vozes.

A partitura utilizada é um excerto onde o compositor buscou transcrever, utilizando uma mescla da escrita musical tradicional e as sílabas, o processo que ocorre na música indiana. Como Wrinkle (1996) não especifica os instrumentos na partitura, é comum encontrar certa variedade instrumental nas interpretações da peça, predominando instrumentos indianos como tabla e mridang, além de outros instrumentos que se aproximam das sonoridades da música indiana como derbak e diferentes tipos de pandeiros.

Com relação a interpretação do grupo Dimensões utilizando resíduos sólidos, é importante dizer que antes desta proposta, o mesmo grupo executou a peça com instrumentos convencionais, sendo: Conga, cajon, pandeiro e djambê. Assim, não partiu-se do aprendizado da peça utilizando os resíduos selecionados, os integrantes já conheciam os processos definidos pelo compositor, apenas transferindo a interpretação e adaptando a técnica para o novo instrumental.

4.1 Oficinas de Experimentação – Adaptando a obra *Wart hog #3*, de *Austin Wrinkle*, para os resíduos sólidos

O processo da performance de *Wart Hog* utilizando objetos começou com a coleta de material, dentro do IFPB campus João Pessoa, com a finalidade de selecionar os resíduos sólidos que seriam os instrumentos da peça. Após a coleta, alguns objetos como tampa de panela, canos de ferro e carcaças de ar condicionado foram utilizados no processo, porém, depois descartados da performance, tendo em vista que consideramos a seguinte instrumentação como ideal para a versão final da interpretação: a) Gaveta de madeira; b) Gabinete de CPU de computador; c) Galão de gasolina; d) Pele de tom tom. Todos tocados com os interpretes sentados no chão.

A partir da exploração e análise das sonoridades dos materiais coletados, selecionamos os gestos e regiões de toques relativos à cada sílaba das quatro vozes

iniciais, tomando por base os seguintes critérios: **ta** = agudo aberto; **din** = grave aberto; **di** = grave fechado; **ka** = agudo fechado; e **mi** = nota fantasma. Então, as técnicas percussivas aplicadas em cada instrumento ficou assim definida:

- a) Gaveta de madeira – apoiada nas pernas; com a parte inferior voltada para cima.

ta = baqueta de madeira na parte inferior;

din = baqueta macia no centro da parte inferior;

di = baqueta macia na extremidade da parte inferior;

ka = corpo da baqueta de madeira na quina;

mi = ponta da baqueta de madeira na quina.

- b) Gabinete de CPU de computador – em pé no chão; tocada com dois parafusos grandes.

ta = centro da parte lateral;

din = centro da parte superior;

di = extremidade da parte lateral;

ka = quina superior;

mi = extremidade da parte superior.

- c) Galão de Gasolina – deitado; apoiado nas pernas; tocado com as mãos. (Por estar deitado, a parte lateral será tratada como superior e a parte inferior como lateral)

ta = extremidade da parte superior;

din = região mediana da parte superior;

di = centro da parte superior;

ka = centro da parte lateral;

mi = extremidade da parte lateral.

- d) Pele de tom tom – segurando com uma das mãos¹.

ta = baqueta no aro;

din = centro da pele;

¹ Para tocar a pele foi utilizada uma técnica semelhante à prevista em *Head Talk* (FORD), onde percute-se pele, aro e aro no chão.

di = região mediana da pele;

ka = atacar aro pressionando no chão;

mi = tocar aro no chão.

5. *Music for eight persons playing things* – Jorge Antunes

A obra de Jorge Antunes, mesmo que sem intensão, se relaciona diretamente com as práticas de gestão sustentável. De acordo com um comentário sobre o surgimento da peça pelo próprio compositor, o mesmo afirma que “os jovens compositores bolsistas, em Buenos Aires, fizeram uma visita aos porões do Instituto Calle Florida para buscar fontes sonoras inusitadas” (ANTUNES, 1971). Ou seja, a peça é composta a partir de um processo de coleta de resíduos e sua sonoridade é totalmente dependente dos objetos encontrados nesta ocasião, pois Antunes estabelece em detalhes estes objetos à serem tocados, por exemplo “...dois tachos ou tambores de gasolina ou óleo (vazios, um obrigatoriamente de 250 litros e o outro até de 100 litros)”.

A estrutura da obra é resultado de um cálculo computacional, “usando o programa PROJECT 2 de Gottfried Michael Koenig” Sua notação está em partitura gráfica, onde o intérprete deve executar os gestos musicais descritos pelo compositor e indicados nos desenhos no decorrer da partitura.

A construção da performance de *Music for eighth persons playing thing*, que até então não era de conhecimento dos integrantes do grupo, compreendeu três momentos: Coleta de resíduos sólidos; Oficina de experimentação; e Ensaios e criação da performance.

5.1. Coleta de resíduos sólidos

No primeiro momento, os integrantes do grupo realizaram coletas de resíduos, de forma coletiva, buscando os materiais que o compositor pré-estabeleceu numa tabela com dezesseis tipos de objetos a serem utilizados na peça. Alguns materiais foram comprados por não terem sido encontrados durante a coleta e/ou ainda necessitaríamos em grande quantidade, sendo: bolas de gudes; parafusos; porcas de parafuso; fichas de plástico; toneis de gasolina; tampa de zinco e papel metálicos.

A maioria das coletas foram realizadas no IFPB campus João Pessoa, onde conseguimos encontrar cinco vasilhas de plástico, oito garrafas de vidro, uma tampa de zinco, dez tubos de ferro e três pares de tábuas.

Também foram coletados alguns materiais fora do campus, sendo: quatro extintores de incêndio; uma tampa de zinco; duas folhas de zinco; jornais e quatro copos. Os três tubos de papelão foram reutilizados dos papeis metálicos comprados.

5.2. Oficina de experimentação

O segundo momento consistiu na realização das oficinas de experimentação com os integrantes do grupo. Independentemente dos instrumentos que o compositor houvesse solicitado a cada um dos integrantes na sua respectiva partitura individual, realizamos um experimento coletivo utilizando cada objeto coletado e selecionado para a performance da obra, buscando o desenvolvimento técnico e gestual para maior variedade de timbres através do que o compositor chamou de “ações sobre os instrumentos” que compreendem, além da variedade de baquetas (madeira, feltro e metal), o uso de arcos, martelos de ferro, pentes de cabelo, isopores, gestos como amassar, rasgar e agitar as folhas e chacoalhar as caixas ou deixar cair nelas as bolas de gude, fichas de plástico, porcas e parafusos.

Neste período também realizamos a confecção das partituras individuais através de recorte e colagens a partir da grade, já que o compositor não disponibiliza as partituras individuais. A partir do término desta confecção, a responsabilidade de coleta e seleção do material que faltava, naquele momento, passou a ser individual, de acordo com o que cada um utiliza na performance.

5.3. Ensaios e criação da performance

O terceiro e último momento, compreenderam os ensaios e a criação da performance da obra. Após o término da coleta feita pelos próprios integrantes e o trabalho de experimentação sobre cada objeto, partimos para a execução da obra. Notamos que os ensaios apresentaram pouquíssimos problemas musicais referentes às concepções técnicas aplicadas aos resíduos, claramente um resultado da oficina de experimentação onde exploramos o maior número de possibilidades gestuais em cada objeto. Esta prática implicou na ampliação da consciência gestual, capacidade de experimentar e improvisar dos integrantes.

A primeira diferença em nossa performance foi a escolha de tocar ao redor do público. Antunes fala, na partitura, que por volta de dez minutos, os músicos que estão no palco caminham em direção a plateia improvisando com arcos, onde acaba a peça. Em nossa interpretação, invertemos esse processo saindo da plateia e terminando a peça no palco. Essa escolha ocorreu com o intuito de que o público pudesse ouvir as sonoridades cercando-os, ou seja, com os intérpretes a sua volta. Esta alteração não interferiu no momento em que os intérpretes andam pela plateia, como prever a composição, já que ao sair de suas posições em direção ao palco, os intérpretes precisam passar pela plateia. Como, na ocasião do concerto, essa foi a primeira peça do programa, a ideia de terminar a música no palco funcionou bem, pois neste momento o grupo deu continuidade ao concerto, no palco, sem maiores interrupções.

O compositor recomenda que haja um maestro ou um relógio grande para todos guiarem-se por ele. Em nossa performance, cada intérprete usou seu próprio cronômetro na estante de partitura, sendo um deles responsável em dar a entrada, através da utilização de um gesto pré-convencionado, fazendo assim com que todos iniciassem os cronômetros sincronizados.

6. Conclusão

A presente pesquisa constata a possibilidade de ampliação das fontes sonoras percussivas a partir do uso de resíduos sólidos, propondo uma reflexão sobre o papel do percussionista e sua capacidade de desenvolver performances em benefício ambiental.

A coleta de resíduos como parte fundamental do processo de criação da performance de *Music for eight persons playing things* (Antunes, 1971) e *Wart Hog #3* (Wrinkle, 1996), demonstrou-se eficiente na conscientização dos integrantes do grupo Dimensões com relação ao descarte de materiais e a lógica pós-consumo. Os experimentos com os objetos coletados despertou, nos integrantes, o interesse pela pesquisa de sonoridades e improvisação.

As oficinas de experimentação demonstraram ser um mecanismo facilitador para os ensaios que as sucederam, resultando na familiaridade com os objetos e domínio das concepções técnicas aplicadas.

Diferente da coleta feita para *Wart Hog #3*, onde os integrantes buscaram resíduos sólidos diversos e exploraram suas sonoridades até encontrar os objetos que

consideraram ser ideais, em *Music for eight persons playing things*, houve bastante dificuldade em encontrar os objetos, já que Antunes determinou os objetos da peça, prolongando assim o período de coleta inicialmente previsto.

Com relação aos resultados sonoros obtidos na peça de Wrikle, manteve-se a natureza das frases e sílabas, porém distanciando-se do contexto da música indiana. Já na obra de Antunes, foi mantido fielmente as camadas sonoras propostas pelo compositor, alterando apenas a movimentação e posicionamento dos intérpretes durante a performance.

Por fim, esta pesquisa provoca a ação percussiva à uma nova perspectiva enquanto a convivência com materiais descartados, estimulando que ações semelhantes sejam consideradas por outros instrumentistas.

Referências

ANTUNES, Jorge. *Music for eight persons playing things*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971. Partitura.

BITTENCOURT, Luís. *O uso da água como fonte sonora percussiva: Análise da obra Water Music de Tan Dum*. Aveiro, 2012. 207f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973

CAMPOS, Cleber; TRALDI, Cesar Adriano; MANZOLLI, Jônatas. *Os Gestos Incidental e Cênico na Interação entre Percussão e Recursos Visuais*. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo. Editora do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2007.

CARDOSO, Juliana. Arte e Sustentabilidade: uma reflexão sobre os problemas ambientais por meio da arte. *Revista Espaço Acadêmico*, n.112, p.31 – 39, 2010.

CHAIB, Fernando. Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: Técnica, interpretativa e expressiva. *Per Musi*, Minas Gerais n. 27, p. 159 - 181, 2013.

FORD, Mark. *Head Talks*. Estados Unidos. Partitura.

MAZZER, Cassiana; CAVALCANTI, Osvaldo. Introdução à Gestão Ambiental de Resíduos. *Infarma*, v.16, n.11-12, p. 67 - 77, 2004.

MEY, Thierry. *Silence Must Be!*. França: 2002. Partitura.

SEJOURNÉ, Emmanuel. *Vouz avez du feu?*. França: ref. A8 caçP. Partitura.

STASI, Carlos. *O instrumento do diabo*. Música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.



STENE, Hakon. *This is not a Drum*. 160p. The Norwegian Academy of Music, 2014.

WRINKLE, Austin. *Wart Hog #3*. Estados Unidos. 1996. Partitura.