"Colos de Música" é uma das publicações do *Manual Para a Construção de Jardins Interiores*, elaborado no âmbito do projeto *Opus Tutti*, em que se propõe um conjunto de orientações musicais para crianças muito pequenas. São veiculadas ideias da teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon, valorizando-se uma interação musical baseada no afeto e no brincar.

O CD que acompanha "Colos de Música" apresenta canções,melodias, cantos rítmicos e jogos de interação vocal gravados *a cappella*, dada a importância crucial que a voz assume na interação humana. Pretende-se, assim, ajudar músicos, educadores e Pais a construir a sua "própria voz" na interação musical com crianças, na creche, no jardim-de-infância, em *ateliers* para Pais e Filhos ou em casa. Para que as nossas crianças possam contar as suas próprias histórias musicais em vidas que sejam a história que querem contar – são sempre diferentes os Colos necessários a cada tempo e lugar!

OPUS TUTTI

ISBN 978-972-31-1564-2
9 789723 115642

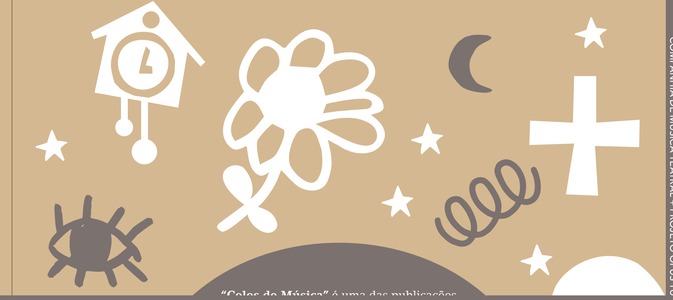
COMPANHIA DE MÚSICA TEATRAL + PROJETO OPUS TUTTI

COLOS DE MÚSICA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

COLOS DE MÚSICA

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN



"Cores da Música" é uma das publicações

COMPANHIA DE MÚSICA TEATRAL + PROJETO OPUS TUTTI

OPUS TUTTI

ISBN 978-972-31-1564-2

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

MANUAL PARA A CONSTRUÇÃO JARDINS INTERIORES

COLOS DE MÚSICA

4 PARA A CONSTRUÇÃO DE VOZES INTERIORES

7 INSTRUÇÕES À MÃO DE SEMEAR

18 GLOSSÁRIO PARA UMA INTERVENÇÃO MUSICAL NA INFÂNCIA

28 REPERTÓRIO PARA "COLOS DE MÚSICA"
29 Ô lelê
29 Ondas
30 Não é fala nem discurso
30 Plic Ploc
31 Laranjinha
31 Avião
32 Salamandra Sandra
32 Minhoca
33 Primavera
34 Olá, bebé
34 Faço uma casa
35 Makatakoto
35 As sete mulheres do Minho
36 Frigo Digo
36 Ô kaiá kaiá
36 Tangerininha
37 Carrossel
37 Moro numa casa
39 Variação sobre Madalena Bach
39 Din di gui Da
40 Valsa frígia
40 Um dó li tá
41 Lagartoxa
42 Festa
42 Tchi ki pum
43 Tiratô
43 R de rato
44 Wokey bagá bagá key
44 Kipos-Beijinhos

45 CARACTERIZAÇÃO DE MATERIAIS MUSICAIS/ALINHAMENTO DO CD

PARA A CONSTRUÇÃO DE VOZES INTERIORES

"Colos de Música", **"Colo da Terra"** e **"Colo dos Bichos"**, são ferramentas do *Manual Para a Construção de Jardins Interiores,* que poderão ser úteis a quem se interessa pela temática das orientações musicais para a infância, em especial se já adquiriu ou se tem interesse em adquirir formação especializada nesse domínio.

Estes materiais são guias acompanhados por CD que visam ajudar músicos, educadores e Pais a construir a sua "própria voz" na interação musical com crianças, na creche, no jardim-de-infância, em *ateliers* para Pais e Filhos ou em casa.

À semelhança de outras ferramentas incluídas em *Manual Para a Construção de Jardins Interiores,* estas publicações apresentam um conjunto de princípios de carácter musical e educativo que têm vindo a ser testados em vários projetos da Companhia de Música Teatral (CMT) e do Laboratório de Música e Comunicação na Infância do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (LAMCI-CESEM) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) e que foram aprofundados em diversas experiências do projeto *Opus Tutti.*

Mais especificamente, a teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon, as ideias de Colwyn Trevarthen e a experiência adquirida em *workshops* e em projetos de natureza artística direcionados à primeira infância e à infância, concebidos pela Companhia de Música Teatral e no âmbito do projeto *Opus Tutti,* inspiraram as três publicações referidas.

Baseando-se em materiais musicais criados ou revisitados pela Companhia de Música Teatral ao longo dos últimos anos, "Colos de Música", "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos" apresentam uma proposta educativa que veicula as ideias da teoria de aprendizagem musical através de uma interação musical baseada no afeto e no brincar. Disponibiliza-se assim um conjunto de ferramentas de natureza musical que podem ser utilizadas em sessões de música para bebés/crianças com adultos cuidadores. De acordo com os princípios da teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon, o mesmo material musical pode ser abordado de diferentes formas na realização de atividades com bebés e crianças em diferentes estádios de aprendizagem (aculturação, imitação e assimilação). Esta é, aliás, uma abordagem explicitada em "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos".

Isto é, enquanto que no fascículo "Colos de Música" se oferece um conjunto de princípios gerais e vocabulário relevante para quem pretenda atuar no domínio das orientações musicais para a infância – ao mesmo tempo que se reúnem materiais que possibilitam a construção de diferentes vivências musicais – nos fascículos "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos" o material musical organiza-se a partir de temas específicos, explicitando-se formas de trabalhar o material musical incluído.

Em "Colo da Terra" a música tradicional portuguesa é o tema polarizador que congrega as diversas atividades musicais dirigidas quer aos mais pequenos como também aos Pais e cuidadores. Canções e rimas tradicionais portuguesas são utilizadas para estimular este contacto afetivo, informal, lúdico e imaginativo, aprofundando o enraizamento musical da nossa pertença e o "colo da cultura" que nos liga enquanto povo. "Colo da Terra" serviu de base para uma apresentação pública no âmbito dos *Dias da Música* no Centro Cultural de Belém, Lisboa, em 2014. Naturalmente, o repertório tradicional português é imenso, podendo inclusivamente recorrer-se a alguns dos materiais do fascículo "Colos de Música" para gerar outros "Colos da Terra".

"Colo dos Bichos" recupera da "nuvem musical" da CMT temas relacionados com animais, que fazem parte de anteriores criações (nomeadamente, "Andakibebé", "Enciclopédia da Música com Bicho" e "BebéPlimPlim") e apresenta também sugestões relativas ao tipo de atividades que podem ser realizadas quer no contexto de creche e jardim-de-infância como no contexto de trabalho com Pais e Filhos.

O CD que acompanha cada um dos três fascículos apresenta canções, melodias, cantos rítmicos e jogos de interação vocal. Optou-se pela gravação do repertório *à cappella* (ou seja, interpretação vocal sem acompanhamento instrumental) devido ao facto de, na primeira infância e na infância, a singularidade afetiva da voz e o movimento dos cuidadores ter uma importância crucial – não só na prática musical propriamente dita mas em toda a interação humana estabelecida. Por outro lado, essa é a situação mais próxima do contexto de trabalho na maioria das creches e jardins de infância ou da vivência musical que pode ser proporcionada na maioria das famílias portuguesas.

Aconselha-se os educadores/artistas a aprenderem este conjunto de peças musicais através da audição do CD. A assimilação musical por via da escuta oferece uma maior garantia de aquisição de um discurso interno de "audiação". Assim, as partituras devem ser usadas apenas como uma espécie de apontamento que, através de outra via de acesso à memória, ajudam a recordar o que foi escutado.

Esclareça-se que, de forma a facilitar a leitura, se optou por notar as partituras sem acidentes na armação de clave, o que faz com que as tessituras da partitura e do CD possam não coincidir. Em alguns casos, aliás, a opção de escrever sem acidentes na armação da clave implicou escrever numa tessitura mais grave ou mais aguda do que o autor da teoria de aprendizagem musical defende ser a "tessitura de audiação" da criança. (Para uma melhor clarificação deste assunto, ver também a explicação mais detalhada na secção designada "Tonalidade e tonicalidade".) Reitera-se que os exemplos auditivos do CD devem ser a principal referência mas, também neste caso, cada educador/artista deverá fazer as adaptações necessárias de modo a cantar dentro da sua zona de conforto vocal.

Em relação à notação rítmica, deverá ser entendida igualmente como uma sugestão. Haverá, naturalmente, outras possibilidades de escrita, outras possibilidades de interpretação, não devendo a notação musical sugerida constituir uma limitação na procura de outras soluções musicais.

Neste mesmo espírito devem ser entendidas as propostas de harmonização indicadas (caso das segundas e terceiras vozes em alguns dos exemplos musicais ou das propostas de harmonia funcional em "Colos da Terra" e "Colos dos Bichos"), aconselhando-se também a exploração de outras possibilidades de harmonização. Na continuidade do carácter mais didático destas publicações, as propostas incluídas são meras sugestões, podendo ajudar a enriquecer o desenvolvimento musical do próprio educador/artista, e a aperfeiçoar o seu nível de desempenho vocal.

Efetivamente, vemos nos recursos expressivos da voz e do movimento – gerados pelo gozo pleno da vibração do corpo e da energia proporcionada por uma respiração profunda – a matéria-prima por excelência a utilizar na criação de ambientes musicais dinâmicos e ricos, numa atmosfera de genuinidade propícia à autoexpressão e à construção de pontes de comunicação entre todos os que participem em sessões de música para a infância.

Dado que um dos princípios básicos da teoria de aprendizagem musical estabelece que se aprende por comparação, procurou-se oferecer um conjunto diversificado de experiências musicais, para que desde o nascimento a criança possa enriquecer o seu vocabulário de escuta. Houve igualmente o cuidado de selecionar materiais musicais que valorizam mais, ora a dimensão tonal (na aceção gordoniana), ora a dimensão rítmica.

Dado o carácter prático destas publicações, optou-se por apresentar um conjunto de apontamentos "telegráficos" que poderão ajudar o leitor a iniciar-se na compreensão do modelo de trabalho aqui veiculado.

No caso da publicação "Colos de Música", o capítulo "Instruções à mão de semear" oferece conselhos mais específicos para quem pretenda inspirar-se em princípios semelhantes aos subjacentes à sua conceção. Não obstante, isto não substitui a consulta das obras referidas na bibliografia e, sobretudo, um aprofundamento vivencial em ações de formação especializadas. Incluiu-se, também, o capítulo "Glossário para uma intervenção musical na infância" que apresenta ideias gerais, pretendendo ajudar a contextualizar o tipo de trabalho subjacente a esta coleção.

Finalmente, cada um dos fascículos desta coleção apresenta a catalogação dos materiais musicais que os integram. Pretende-se assim contribuir para que, respeitando o mesmo tipo de princípios presentes nos modelos oferecidos em "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos", cada educador possa gerar novos Colos – são sempre diferentes os Colos necessários a cada tempo e lugar!

Precisamos de Colos em que as nossas crianças possam contar as suas próprias histórias musicais em vidas que sejam a história que querem contar. Em linguagem metafórica, timbre do projeto *Opus Tutti*, dir-se-ia que nascem colos de música quando se cuida do seu jardim interior.

INSTRUÇÕES À MÃO DE SEMEAR

Se os passarinhos soubessem
como é lindo o seu cantar
aprenderam só de ouvido
sem ninguém os ensinar

(quadra do cante alentejano)

Sigamos os pássaros!

Sigamos o voo dos pássaros e a estrada das metáforas: "Colos de Música" é uma espécie de ninho, em que membros mais velhos da espécie humana se juntam para iniciar os novos da sua espécie em algo que julgam relevante transmitir. Na vida de todos os dias, os humanos (tal como os pássaros, os peixes e as abelhas) fazem-no com uma imensidão de coisas – desde a aquisição da língua materna até ao facto de se moverem em posição bípede. Também na música estaremos, pois, a "condicionar" a uma dada "cultura" as crianças de quem cuidamos – depois de as termos, também, "condicionado" a nascer e diariamente as "condicionarmos" a existir. À semelhança dos pássaros, proporcionemos, pois, à criança a oportunidade de escutar, explorar, colecionar e gorjear vocabulários musicais.

Não obstante, o que aqui se propõe distancia-se do paradigma do ensinar e do aprender em sentido tradicional. Por isso temos, aliás, sempre evitado a expressão "aulas de música" para Bebés e utilizado a expressão "sessões de música" para Pais e Bebés ou sessões de música para Pais com Bebés. Se as conjunções "e" e "com" trazem já diferentes significados e posturas educativas, que será conveniente aprofundar, a palavra "sessão" também tem que se lhe diga. Curiosamente, esta mesma palavra é usada na terapia e em eventos artísticos, o que pode ser aproveitado para suscitar alguma reflexão sobre as funções sociais de ambas. Adie-se, no entanto, uma dissecação acerca de sobreposições e rarefações semânticas para nos concentrarmos na ligação de ambas com o pulsar da vida, afinal a essência daquelas distintas utilizações lexicais. Usaremos assim, por vezes, o termo "vivência musical" para atalhar o que o éter das metáforas poderia, talvez, ajudar a clarificar: pretende-se fazer com que a criança chapinhe e mergulhe nas águas da Música.

Diretrizes de trabalho

– Proporcionar vivências musicais ricas a bebés/crianças e respetivos acompanhantes adultos.
– Estimular os sentidos e enriquecer o vocabulário de escuta dos mais pequeninos.
– Criar condições para o desenvolvimento da audição.
– Criar espaços de fruição artística e de contacto humano.
– Enriquecer as formas de interação dos profissionais de educação.
– Estabelecer pontes de comunicação entre Pais e Filhos e entre todo o grupo.

Caracterização das vivências "Colos de Música"

"Colos de Música" são vivências musicais participativas, de carácter dinâmico, rico e variado. Canções, cantos rítmicos, lengalengas, rimas, interações vocais e corporais, diálogos com objetos sonoros de natureza diversificada e outros elementos da cultura da infância são selecionados em função de características musicais específicas e de um dado eixo temático. Os recursos expressivos primordiais são, pois, a voz, o corpo e o movimento. O movimento e a improvisação criada a partir das produções vocais e motoras dos bebés – que espontaneamente surgem neste tipo de situação – são um elemento essencial em toda a dinâmica de construção da comunicação no grupo.

Sssss... Silêncios do silêncio

O silêncio deve ser ponto de partida e ponto de chegada do nosso trabalho. Silêncios diferentes, naturalmente. O primeiro é condição de escuta, devendo ser uma exigência a acompanhar toda a sessão. O segundo deve ser consequência da plenitude alcançada pelo grupo.

Ao longo da sessão é fundamental ir pontuando cada proposta musical com momentos de silêncio. O equilíbrio entre ausência e presença de atividade deixa tempo para o que pode, efetivamente, ser assimilado e oferece espaço para que os bebés/crianças possam, eles próprios, pedir mais música, tomar a iniciativa de vocalizarem ou de se expressarem corporalmente.

Partilha como estado de conexão coletiva talvez seja uma boa definição de harmonia: afinação consigo mesmo e com os outros. O silêncio alcançado depois de cada participante ter encontrado um espaço próprio para se expressar musicalmente, para ser ele mesmo, é um espaço pacificador: existimos e estamos ligados.

Respostas do bebé/criança e interação

Desde o nascimento que é possível observar nos bebés diferentes tipos de comportamento face à música, o que remete para a ideia das "diferenças individuais" – uma ideia muito cara à teoria de aprendizagem musical. Assim, não há que ter expectativas predeterminadas relativamente à observação de reações específicas por parte do bebé, ou criança, integrado numa sessão de "Colos de Música". É frequente, aliás, os Pais e os profissionais relatarem que alguns bebés exteriorizam durante a sessão "comportamentos musicais" enquanto que outros não, não obstante poderem dar sinais de elevada atenção; no entanto, pode observar-se que, muitas vezes, estes bebés apresentam *a posteriori* manifestações reveladoras de que absorveram as experiências musicais a que foram expostos. O facto de estas manifestações surgirem como que "em diferido" é muito interessante – é como se houvesse necessidade de um tempo de "ruminação".

A este respeito convirá clarificar o que se pretende dizer com as expressões "comportamento musical", "resposta" ou "reação". Desde muito cedo na vida humana que é possível observar uma "excitabilidade" do ser humano quando em presença de determinados estímulos musicais. Assim, quando usamos os termos "comportamento", "resposta" ou "reação" devemos ter presente esta ideia de "excitabilidade" (o termo não será, também, o mais feliz, mas, pelo menos, faz pensar na música como um catalisador da energia vital e intrínseca no ser humano). De facto, nem sempre o "comportamento" é imediatamente observável (pelo menos à vista desarmada) – e muitas vezes aquilo que aqui é designado como "respostas" ou "reações" pode não resultar de um estímulo. Não só as crianças podem encontrar formas de tomar algum tipo de iniciativa, como por vezes necessitam de tempos diferentes para elaborar diferentes tipos de manifestação face às experiências vividas.

Há, naturalmente, que estar disponível para acolher todos esses sinais e responder de forma adequada: conforme a situação, conforme o equilíbrio necessário, o educador/artista poderá, pura e simplesmente, mostrar que "está presente" – através de uma atitude recetiva de escuta – ou estabelecer diálogo. Neste caso, poderá responder no mesmo registo ou num registo transmodal (por exemplo, o bebé expressa-se corporalmente e responde-se vocalmente ou vice-versa). O educador/artista poderá imitar ou contrapor ou complementar. Poderá atribuir um dado significado à "intervenção" do bebé e improvisar musicalmente a partir daí. Poderá interpretar essa "intervenção" como um padrão tonal ou rítmico e brincar a partir daí, contextualizando a sua atuação dentro das recomendações da teoria de aprendizagem musical.

Em qualquer dos casos, momentos como estes oferecem oportunidades preciosas na construção dos alicerces da comunicação: há lugar para a partilha de significados, troca de informação, previsibilidades que se cumprem após expectativas cocriadas. Por outro lado, vemos nas primeiras explorações da estruturação temporal e da inflexão vocal algo de muito próximo ao que Edwin Gordon apelida como as duas aptidões básicas presentes desde o nascimento – a "aptidão tonal" e a "aptidão rítmica". Através destas raízes da expressividade humana, indistintamente musicais ou linguísticas, vai nascendo uma confiança que é estruturante em qualquer relação humana: do "eu existo e sou escutado" brotará "eu expresso-me e sou compreendido". A atribuição de significado por parte de quem escuta cultiva também a produção vocal do bebé. Isto é, o mesmo vocábulo produzido por um bebé pode ganhar significados diferentes conforme os recetores. Dar significado, estar disponível para entender os códigos do bebé, interpretar as suas produções contextualizando-as musicalmente, faz parte do sistema de trocas que alimenta a integração do bebé dentro do "colo da sua cultura" (Rodrigues, 1998).

Lembremo-nos, sobretudo, que existe comunicação antes da fala e que os laços devem vir antes da técnica. Cabe-nos proporcionar o Colo e ser genuínos na intencionalidade de cuidar – trazer a Vida para a vivência musical.

Movimento e Corpo

A nossa perspetiva é a de que os artistas/educadores que se dedicam a este tipo de trabalho devem adotar uma abordagem integral, procurando comunicar através de uma autoexpressão em que voz, corpo e intenção estejam conectados a partir de uma energia interna genuína. Esta energia interna é um fluxo vital, ligado à respiração, fonte de todo o movimento interno ou externo. A produção vocal é uma especialização do movimento.

Assim, idealmente não se separam atividades "musicais" de atividades de "movimento". Não obstante, há propostas que podem ajudar a consciencializar a importância do movimento, entendido como algo de profundamente musical mesmo quando expresso silenciosamente. Assim, deixamos aqui algumas notas breves que poderão ser tidas em conta na preparação de uma sessão de música para crianças.

Para fazermos movimento dispomos de um corpo com um potencial que vai muito além dos braços e das pernas; por isso, descubra os ombros, as costas, o pescoço, as ancas, os músculos, as articulações, o coração.

Explore diferentes ações motoras (balançar, sentar, levantar, puxar, empurrar, rodar...), diferentes formas de locomoção (rastejar, gatinhar, andar, correr, saltar...) e incentive os bebés/crianças a fazê-lo também.

Utilize todo o espaço da sala, procurando mudar de lugar em vários momentos da sessão; desenhe vários caminhos na sala durante a locomoção (em linha reta, em linhas onduladas, em ziguezague); ande em diferentes direções (para a frente, para trás, na diagonal, lateralmente).

Utilize os níveis espaciais e faça movimentos de cima para baixo, de baixo para cima, sempre em cima, sempre em baixo; alterne momentos de ação motora com momentos de quietude corporal ("congele" o movimento, mas mantenha-se ativo interiormente); dê formas simétricas e assimétricas ao corpo.

Crie contrastes de energia fazendo ações mais pesadas ou mais leves; use o corpo sem tensões musculares, deixe fluir o encadeamento dos movimentos sem opor resistência (não racionalize, sinta); varie a amplitude dos movimentos, construa um repertório pessoal de gestos grandes e gestos pequenos.

Modifique o carácter do movimento fazendo-o em *legatto* (ligado, contínuo) ou em *stacatto* (cortante, descontínuo); deixe que a música guie a velocidade do movimento ou contrarie com o seu corpo a velocidade da música, brinque com o rápido e o lento.

Explore diferentes possibilidades de organização do grupo e de interação social (de pé, sentados, em roda, dispersos, em pares, em trios...); observe os outros, "observe-se" a si mesmo, questione-se; encontre a música do movimento, encontre-se com o corpo no movimento da música.

Tacto e escuta

Relacionado com o tópico anterior, será conveniente lembrar a importância do tacto e do toque. A pele é um importante órgão sensorial, rececionando muita informação. Acariciar, dar pequenas palmadas, dançar com o bebé ao colo, embalar, brincar com o bebé colocando-o às cavalitas ou nos joelhos, etc., são formas de ampliar sensorialmente a relação com o estímulo musical. O corpo é um órgão de escuta; todo o corpo é uma ferramenta de comunicação.

Movimento livre e pulsação

Temos observado, por vezes, uma excessiva "pedagogização" da marcação da pulsação em sessões musicais dirigidas a Pais e Bebés. Ou seja, uma excessiva preocupação em que os Pais "aprendam" a "ensinar" a pulsação (isto é, a "marcação do tempo") aos seus bebés. No entanto, isto não parece ser necessário. De facto, também temos observado que, muitas vezes em sessões de música para bebés, isto ocorre espontaneamente. Isto é, quando o contexto musical é rico e a atmosfera humana é suficientemente livre, pode observar-se no comportamento corporal dos Pais e na interação que estabelecem com os seus Bebés verdadeiras "organizações rítmicas" que, naturalmente, cumprem os requisitos daquilo que, supostamente, se poderia ensinar. Concretamente, é possível observar pequenas palmadinhas, formas de embalar e dançar com os seus Filhos que, de forma orgânica, expressam o que se pode analisar como sendo elementos rítmicos da música.

Ou seja, não faz falta ensinar o que é vital. A seu passo, o corpo há de encontrar organicamente o seu pulsar interno sem que seja necessário impor a marcação compulsiva da "marcação do tempo". Devemos acordar a musicalidade intrínseca com que todos os seres humanos nascem com suavidade e delicadeza de passos de anjo e não com o sobressalto do ponteiro dos relógios ou do latido do metrónomo.

Por outro lado, há que ter presente que é absolutamente natural que na fase de audiação preparatória (que precede a fase de audiação propriamente dita, de acordo a teoria de aprendizagem musical) as crianças apresentem uma coordenação motora que não está ainda dentro dos padrões de regulação do adulto ocidental "musicalmente civilizado". Importa não esquecer que a exploração do espaço interno (consciência de si) e do espaço externo (espaço do outro em sentido lato) é um processo de crescimento que obedece a ritmos individuais. As atividades de movimento livre e de exploração do espaço abrindo todos os canais sensoriais devem, pois, ser o substrato para a construção de uma organização interna e das possibilidades do seu diálogo com o exterior. Em suma: há que dar tempo ao tempo e lugar ao corpo.

Repetição e contraste

Ao planificar uma sessão de "Colos de Música" é importante ter presente duas ideias aparentemente contraditórias: repetição e contraste. De acordo com a teoria de aprendizagem musical aprende-se por comparação. A discriminação é basilar na aprendizagem – aprende-se o que é distinguindo-o do que não é. Por isso, quanto mais rico e variado for o meio musical proporcionado à criança, maior será o vocabulário musical adquirido e, portanto, maiores serão as possibilidades de desenvolvimento da compreensão e do pensamento musical. Assim, é importante expor a criança a fragmentos com características musicais contrastantes, para que à medida que vai colecionando vocabulário musical no seu "arquivo de escuta" vá reconhecendo diferenças no que vai ouvindo. Por outro lado, a repetição é essencial ao processo de aprendizagem pelo que esta ideia deve estar também bem presente na prática. Na seleção de repertório é, pois, importante assegurar o equilíbrio entre diversidade (nos vários parâmetros relativos ao que pode constituir "diversidade musical") e revisitação de temas e atividades.

Tonal e Rítmico

Para Edwin Gordon há duas aptidões básicas presentes no desenvolvimento musical na primeira infância: a aptidão tonal e a aptidão rítmica. Assim, é necessário nutrir desde o nascimento estas duas "hélices" do desenvolvimento musical com situações musicais que enfatizem mais um ou outro aspecto. Note-se que o significado de "tonal" neste contexto refere-se sobretudo à dimensão relativa à altura dos sons e o significado "rítmico" à dimensão relativa à duração dos sons.

Para os mais céticos relativamente ao significado de "aptidão tonal" e "aptidão rítmica", pode referir-se que se trata, sem dúvida, de constructos, tal como "desenvolvimento musical" ou "competência musical" ou mesmo "bebé" ou "criança" o podem ser também. A verdade é que quando observamos o comportamento dos bebés face a diferentes tipos de estímulo musical, é possível observar comportamentos que nos habituámos a catalogar como sendo ou do nível motor ou do nível da produção vocal. Parece-nos, pois, que os constructos de Edwin Gordon fazem apenas jus a evidências observáveis. Dir-se-á que este é um raciocínio circular, dado que se observa com categorias apriorísticas e de escolha subjetiva. Isto é, as palavras dos nossos olhos replicam as palavras da nossa mente. Mas donde vêm as palavras da mente? (Em última análise, esta é a trama do conhecimento quando é estudado pelos humanos. Venham outros seres, com palavras ou não-palavras de outros lugares e talvez possamos trocar informações acerca do que pensamos sem recurso a raciocínios circulares).

Em suma: a teoria de aprendizagem musical para os mais pequeninos parte da observação empírica do comportamento do bebé para, consentaneamente, prescrever duas grandes fontes de estimulação musical – melodias e cantos rítmicos.

Melodias vocalizadas (melodias sem palavras) e Canções (melodias com palavras)

Entre as situações musicais de estímulo à criança que permitem enfatizar o aspecto tonal contam-se as "melodias sem palavras" e as "melodias com palavras" (ou seja, neste último caso, as canções).

Se observarmos a interação espontânea entre um adulto e um bebé verifica-se que o diálogo estabelecido recorre a muitos elementos de natureza musical. De uma forma empírica temos constatado que, quanto menos idade tem o bebé, mais musicais e menos destituídas de palavras são as interações produzidas pelo adulto no processo de comunicação. Há que ter este facto em consideração se nos dedicarmos a pensar na forma como a criança aprende – em vez da forma como a queremos ensinar.

Assim, não poderíamos, pois, estar mais de acordo com a teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar ao defender a utilização de melodias sem palavras. Isto é, a utilização de canções entoadas sobre sílabas como "na-na-na" ou "lai-lai-lai", por exemplo. Temos, aliás, observado a importância de realizar este tipo de trabalho até com adultos: a utilização de melodias vocalizadas permite que a atenção se foque nos aspectos intrinsecamente musicais (nestes, a qualidade vibratória, apesar de não ser comummente referida, não será de somenos importância).

As canções permitem trabalhar de forma global uma série de dimensões de carácter musical (não exclusivamente as dimensões tonal e rítmico) e extramusical. Defendemos a ideia de que uma canção é uma estratégia biológica ao serviço da aquisição da linguagem, dado que as canções são uma espécie de serviço de transporte e ruminação verbal: a canção ajuda a enfatizar o ato de respirar, a declamar sílabas, a dilatar palavras, a memorizá-las. Nunca será, pois, demais enfatizar a sua importância. Não obstante, deve haver um bom equilíbrio entre a exposição do bebé a situações musicais com e sem palavras.

De qualquer modo, acreditamos que se o educador/ /artista estiver centrado na interação com o bebé, com as suas necessidades individuais, muito mais do que na "pedagogização" do ato de cantar para o bebé, isso ocorrerá naturalmente. Isto é, estando abertas as comportas da intencionalidade de comunicar especificamente com aquele bebé, o educador/artista doseará com sabedoria – e dentro de um esquema semelhante ao que Lev Vigotsky chamou de "zona de desenvolvimento próximo" – a existência de palavras, melismas e sonoridades de diferentes timbres no fio melódico ou rítmico com que enlaça o bebé. Aliás, como fizemos ver anteriormente (Rodrigues, 2005), a qualidade vibratória da voz será, talvez, a expressão mais direta da energia afetiva e emocional do emissor e, por isso mesmo, mais importante no estabelecimento de conexões do que o conteúdo semântico das palavras ou o conteúdo sintático da música (conteúdos tonais ou conteúdos rítmicos).

Em suma: é essencial ter presente a indicação da teoria de aprendizagem musical de que se devem cantar canções sem palavras ao mesmo tempo que se segue o seu instinto, a sua predisposição para uma "orientação didática intuitiva" (Papousek, 1996).

Cantos rítmicos e rimas infantis

Entre as situações musicais de estímulo à criança que permitem enfatizar o aspecto rítmico contam-se os cantos rítmicos e as rimas infantis. Designamos por "rimas infantis" a utilização de lengalengas, trava-línguas, quadras, parlendas e outras utilizações de palavras ou material verbal que valorizam o aspecto rítmico da palavra sem variação significativa da altura dos sons. Um "canto rítmico" (*chant* no original inglês) é uma "rima infantil" interpretada numa sílaba apenas, como, por exemplo, "bá-bá-bá" ou "ná-ná-ná". Ou seja, ao contrário da rima, em que a atenção se divide entre a organização rítmica e o significado e timbre das palavras, no canto rítmico a atenção pode concentrar-se nas características intrinsecamente musicais do material escutado, em particular nos seus aspectos formais e rítmicos. Por exemplo, pode transformar-se a rima (que tradicionalmente se faz para os bebés quando começam a interessar-se pela linguagem) "o pipi põe o ovo/e o bebé papa-o todo/todo, todo, todo!" num canto rítmico recitando esta rima em "pá-pá-pá", por exemplo.

Cantar para a criança e cantar com a criança

Observar como é que diferentes crianças vão construindo a sua voz cantada é um desafio fascinante. Como é que se desenrola o processo de aquisição da voz cantada? Que elementos é que cada criança seleciona no que escuta/ /percepciona para o seu processo de produção vocal cantada? Como se organiza o corpo para cantar? Como é que este processo se vai diferenciando conforme a exposição musical/vocal é mais ou menos retardada? Como é que este processo se vai diferenciando em função do tipo de exposição musical/vocal proposto?

Aliás, antes mesmo de se debater este tipo de questões, começa por ser fascinante observar o modo como cada criança "escolhe" ser parte de um grupo que faz música/ /canta, como se integra no grupo, como vai emergindo o seu cantar. Mais: como é que se adquire esta consciência do que é "cantar"?

Neste âmbito, importa distinguir entre cantar "para" e cantar "com" a criança. Isto é, entre a ação de cantar para que a criança vivencie um momento de escuta e fruição, ao mesmo tempo que pode ir absorvendo diferentes elementos musicais; e a ação de cantar em conjunto com a criança, de forma a que ela venha a ser capaz de cantar essa canção. Se no primeiro caso o critério deverá ser expor a criança à maior diversidade possível (de acordo com a teoria de aprendizagem musical aprende-se por comparação e, por isso, é muito importante oferecer vocabulário musical rico e contrastante), no segundo caso este mesmo critério deve ser contrabalançado com critérios respeitantes a questões de natureza vocal (nomeadamente a tessitura) e de adequação ao nível de desenvolvimento psicológico e musical das crianças.

Naturalmente, a situação de cantar "com" a criança aplica-se ao trabalho desenvolvido com crianças que apresentem já um certo grau de desenvoltura vocal (são capazes de imitar de forma afinada alguns graus da tonalidade da canção ou de imitar alguns dos seus fragmentos, de evidenciar coordenação rítmico-motora em associação à canção, de mostrar indícios de audição interior e audiação, por exemplo). Em relação às crianças em estádios de desenvolvimento musical menos avançados (qualquer que seja a sua idade cronológica), a prioridade deverá ser a de as fazer escutar canções (com palavras e sem palavras), preferencialmente dentro da sua tessitura vocal.

Contexto e padrões tonais e rítmicos

Uma das marcas distintivas da teoria de aprendizagem musical é a utilização de padrões tonais e de padrões rítmicos. Um padrão tonal é um conjunto de dois, três, quatro ou cinco sons de altura diferente que ajudam a estabelecer a referência a uma dada tonalidade. Um padrão rítmico é um conjunto relativamente curto de sons em que se evidencia uma dada métrica através da relação das durações que os sons têm entre si.

Recordando a analogia que Edwin Gordon estabelece entre a aquisição da linguagem e o desenvolvimento da aptidão musical, um padrão está para o discurso musical como as palavras estão para o discurso falado. Assim, o ensino de padrões na audiação preparatória (fase de desenvolvimento musical da idade dos recém-nascidos ao pré-escolar) deve estar integrado e suceder-se à apresentação de uma melodia sem palavras ou de um canto rítmico. Naturalmente, os padrões tonais estão relacionados com o contexto tonal em causa, da mesma forma que os padrões rítmicos devem estar relacionados com o contexto rítmico em causa.

Os padrões têm características diferentes conforme os estádios de audiação da criança – consultar Valerio, Reynolds, Bolton, Taggart & Gordon (2000) e ver também a exemplificação que fazemos deste assunto em "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos". Note-se, no entanto, que de acordo com a teoria de aprendizagem musical, estes padrões não têm que ter uma relação direta com a melodia entoada ou com o canto rítmico que oferece o respetivo contexto e deve preceder a sua execução. Isto é, os padrões podem não ser extraídos desse material (apesar de poderem coincidir); devem, sim, ser os padrões que ajudam a ir construindo referências a uma dada tonalidade ou a uma dada métrica.

Por último, há que recordar que Edwin Gordon reforça muito a ideia de que a aprendizagem se processa através de uma exposição ao todo-partes-todo. A apresentação de uma canção ou de um canto rítmico oferece o todo (o contexto); os padrões oferecem as partes. Oferece-se a possibilidade de absorção/audição e também a possibilidade de imitação/entoação.

Utilização de exemplos musicais com diferentes métricas

Nas sessões de música procura-se expor a criança a exemplos musicais com diferentes tipos de métrica. Isto é, exemplos musicais que suscitam diferentes tipos de acentuação rítmica. A métrica é determinada pela duração dos macrotempos e pela forma como os macrotempos estão divididos ou agrupados. Pode compreender-se facilmente o que isto significa se nos movimentarmos ao som de uma marcha ou ao som de uma valsa. A marcha é exemplo de métrica binária, a valsa é exemplo de métrica ternária (embora a valsa, a um nível mais macroscópico, possa ser sentida como binária, também). Se, por exemplo, combinarmos dois passos ao som de uma marcha, com três passos ao som de uma valsa, e assim sucessivamente, teremos aquilo que se costuma designar como métrica mista e que Edwin Gordon designa como "métrica não usual". Note-se que a utilização de outra terminologia que não a tradicional não é mero capricho – pretende traduzir uma outra perspetiva acerca do processo de aprendizagem musical.

Tonalidade e tonicalidade

No âmbito desta publicação usamos o termo tonalidade do mesmo modo que é usado no âmbito da teoria de aprendizagem musical e que é diferente do conceito tradicional. À semelhança de outros contributos no âmbito da pedagogia musical a teoria de aprendizagem musical advoga o uso da tónica móvel (ou solmização). Alguns exemplos práticos para se entender este conceito: se se entoar a canção "Indo eu a caminho de Viseu" com sílabas de solfejo (associação verbal, de acordo com a terminologia da teoria de aprendizagem musical) cantaremos as duas primeiras frases da seguinte forma: "dó mi sol sol sol sol ré mi fá fá fá fá mi". Esta associação verbal deve ser mantida independentemente da altura (isto é, da frequência) do som em que realmente se começa. Isto é, se o primeiro som a entoar for o dó central do piano (que pode também ser designado como C3) cantaremos, naturalmente, "dó mi sol sol sol sol ré mi fá fá fá fá mi"; se o primeiro som a entoar for o ré central do piano (que pode também ser designado como D3) continuaremos a cantar "dó mi sol sol sol sol ré mi fá fá fá fá mi"; se o primeiro som a entoar for o mi central do piano (que pode também ser designado como E3) continuaremos a cantar "dó mi sol sol sol sol ré mi fá fá fá fá mi" e assim sucessivamente. Isto é, na solmização a tónica é móvel mas a associação verbal mantém-se, ajudando a evidenciar as relações que existem entre os sons.

Outro exemplo: se quisermos entoar a primeira frase da melodia "Eu fui ao jardim Celeste" usando o sistema de tónica móvel, entoaremos "mi mi dó mi dó mi sol sol" – pois a peça começa no terceiro grau da tonalidade maior – independentemente da altura do som com que iniciámos a canção. Da mesma forma, usando a tónica móvel, entoar-se-ia a melodia de "Parabéns a Você" chamando Sol ao primeiro som (já que se trata de uma tonalidade Maior que começa num quinto grau). Ou seja, o que importa são as relações entre os sons (o que é evidenciado através das relações existentes entre as sílabas usadas na solmização). Assim, se se usar a solmização, usa-se sempre as mesmas sílabas mesmo quando estas melodias são transportadas – isto é, a mesma melodia pode ser cantada em registos de voz mais agudos ou mais graves mas mantém-se o mesmo tipo de associação verbal. Esta associação verbal funciona como uma espécie de "mnemónica": a relação entre as sílabas ativa uma determinada memória musical arquivada.

Retomando o exemplo dado com a canção "Indo eu a caminho de Viseu": será então igual cantar esta canção começando-a no som de altura correspondente ao dó central ou ao ré ou ao mi? A tonalidade é a mesma (e isso é evidenciado pela relação entre as sílabas que se mantêm) mas a tonicalidade é diferente, pois a altura real da tónica altera-se. Assim, diremos que a tonalidade é Dó mas a tonicalidade é C3, D3 ou E3 (se usarmos a nomenclatura do sistema absoluto chamaremos, respetivamente, a estes sons Dó, Ré ou Mi – no entanto, para evitar confusões preferimos optar pelas designações C3, D3 ou E3 que remetem mais imediatamente para o sistema absoluto). Do mesmo modo, nos exemplos dados das canções "Fui ao jardim da Celeste" e "Parabéns a Você", se, por exemplo, começarmos estas canções no som de altura correspondente ao D3, a tonalidade mantém-se. No entanto, as tonicalidades são diferentes: na melodia de "Fui ao jardim da Celeste" a tonicalidade será Bb; na melodia de "Parabéns a Você" a tonicalidade será G (pois as peças começam, respetivamente, no III e V graus da tonalidade maior).

Este mesmo raciocínio aplica-se ao que normalmente é designado como modos. Isto é, dado que obedecem a princípios semelhantes de organização intrínseca (em cada modo existem hierarquias e atrações entre os sons que o constituem à semelhança do que sucede com a tonalidade maior), são igualmente designados como tonalidades por Edwin Gordon. Discutível ou não, esta é uma opção do autor da teoria de aprendizagem musical que se revela prática quando se centra a aprendizagem da música numa compreensão auditiva mais acessível à generalidade das pessoas.

Mais concretamente: se se estiver a cantar uma melodia no modo Dórico chamaremos sempre Ré ao seu primeiro grau independentemente da tónica ser A, B, C ou D. O mesmo se aplica aos restantes modos. Ou seja, mantém-se o princípio da tónica móvel atrás explicitado.

Salienta-se que esta explicitação destina-se sobretudo aos músicos cuja formação está muito dependente da leitura baseada no sistema absoluto e que, nomeadamente, poderão estranhar o facto de nem sempre as melodias entoadas no CD terem correspondência – em termos de altura de som real – com as partituras integradas em "Colos de Música", "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos". Com o procedimento adotado (entoação das melodias dentro da tessitura de audiação para crianças nesta faixa etária de acordo com a teoria de aprendizagem musical; escrita das partituras sem acidentes na armação da clave, associada à informação relativa à tónica e ao grau em que começa cada um dos excertos musicais) quisemos facilitar a leitura e evidenciar a tonalidade (na acepção tonal da teoria de aprendizagem musical) de cada excerto musical. Acreditamos que esta estratégia permitirá fazer um uso interessante das potencialidades da tónica móvel e que muito facilitará a leitura (e, sobretudo, a memorização da leitura) para quem é um iniciado na leitura. De qualquer modo, para quem pretenda fazer um uso prático desta publicação, sobretudo centrado numa aprendizagem auditiva, a explicação anterior poderá não ser muito relevante. Isto é, em termos de sequência de formação de pessoas que pretendam trabalhar neste domínio, a prioridade deverá ser escutar as gravações incluídas no CD e cantar na tessitura que lhe for mais confortável.

Na verdade, em termos práticos esse é o princípio subjacente à tónica móvel: podemos aprender uma determinada melodia e depois cantá-la em diferentes tessituras, ora num tom (tonicalidade) grave ora num tom (tonicalidade) agudo.

Questões sobre organização e espaço

As vivências participativas "Colos de Música", "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos" podem ser apresentadas em creches e jardins-de-infância e em equipamentos culturais (teatros, bibliotecas, museus). O espaço deve ser seguro, limpo, confortável, arejado. A atmosfera deve convidar à concentração, à escuta e à harmonia (harmonia no sentido de cada um poder expressar aquilo que genuinamente é, encontrando-se com outros no mesmo espaço de genuinidade); não são desejáveis brinquedos ou outros dispersores da atenção da criança; a existência de tapetes ou de almofadas espalhadas pelo chão convidará a uma atitude de maior disponibilidade corporal. E, para os adultos, não pensar no telemóvel ou na máquina fotográfica ajudará a um envolvimento mais profundo na sessão – afinal a comunicação e a construção da memória estão a acontecer "ali", em direto e naquele preciso momento.

Planificação e estrutura de uma ou mais sessões

Aconselha-se que, ao iniciar este tipo de trabalho, se utilize uma canção ou canto rítmico que contribua para criar o ritual de acolhimento de uma sessão. Da mesma forma, aconselha-se a inclusão de uma canção ou canto rítmico que contribua para criar o ritual de despedida. Uma canção ou um canto rítmico de boas-vindas e uma canção ou um canto rítmico de despedida ajudam a criar uma ordem, uma previsibilidade, e comunicam implicitamente um conjunto de regras e disciplina que facilitam a gestão do grupo.

Neste tipo de trabalho, rotina e novidade são duas palavras-chave. Por um lado, a criação de uma rotina ajuda a criar um conjunto de regras. Por outro lado, a novidade e a surpresa sabem melhor quando emergem de uma disciplina estabelecida. Esta estratégia revela-se ainda mais estruturante quando planeamos um conjunto de sessões para serem efetuadas com regularidade: manter uma rotina com a mesma canção ou o mesmo canto rítmico de acolhimento e de despedida pode ajudar a criar familiaridade, segurança e coesão no grupo.

Dentro deste espírito é também aconselhável alternar as situações musicais que se proporcionam ao grupo. Planificar a alternância de canções e cantos rítmicos valorizando, dentro de cada um destes dois grandes grupos de situação musical, a presença de melodias e cantos rítmicos entoados sem palavras, são diretrizes que se revelam muito práticas e úteis na planificação de uma sessão.

No caso da realização de sessões regulares, importa sublinhar que a participação das crianças em duas sessões semanais parece ser bem mais proveitosa e aconselhável do que em apenas uma. Há relatos, por exemplo, que se referem a um maior número de vocalizações do bebé na primeira circunstância – este é, sem dúvida, um tópico que merece ser melhor investigado.

Duração de uma sessão

A duração de uma sessão de "Colos de Música" é de cerca de 45 minutos, sendo fundamental contar com 15 minutos para, na parte final da sessão, as crianças e acompanhantes poderem brincar e sair calmamente. Ou seja, a parte de atividades musicais lideradas pelo educador não deverá exceder 30 minutos, fluindo depois para momentos de carácter mais livre. Em todo o caso, dever-se-á sempre evitar um final de sessão precipitado.

É fundamental contar, também, com 15 minutos de pausa entre sessões para que o educador/artista possa tirar notas sobre o trabalho realizado e respirar fundo, reestabelecendo as suas energias e renovando o seu foco de atenção.

Os adultos numa sessão de música para crianças

Estas sessões também são para os Pais/acompanhantes do bebé: para se "abastecerem" de inspiração; para explorarem dimensões em si próprios que desconhecem; para relaxarem; para olharem e cuidarem de outros bebés que não apenas o seu; para usufruírem de um tempo de qualidade com o seu bebé. Estas sessões também são para os educadores/professores de música: para encontrarem espaços de bem-estar e crescimento profissional; para fruírem a (re)descoberta constante do bebé; para se deixarem levar ao encontro musical consigo mesmos.

Em sessões realizadas em creches e jardins-de-infância por um artista/educador especializado é muito importante fazer uma articulação com os educadores e auxiliares de educação que estão regularmente com as crianças. Neste caso, a sua presença durante a realização das sessões é fundamental.

A existência de diálogo, e a definição de formas de colaboração entre todos os adultos participantes (familiares e/ou profissionais), decorrerá naturalmente se todos tiverem presente a ideia de que o bem-estar e o desenvolvimento saudável das crianças é uma finalidade partilhada, um ponto de encontro comum a todos.

Homogeneidade e heterogeneidade numa sessão

Muitas vezes tende-se a agrupar as crianças por faixas etárias semelhantes e, em verdade, percebe-se que possa haver questões práticas a aconselhar este procedimento. Serão, talvez, critérios baseados na praticabilidade mas não, necessariamente, na eficiência ou na revitalização de um espírito de comunidade.

De acordo com Edwin Gordon – e de vários outros teóricos da aprendizagem – a diversidade etária, assim como o contacto intergeracional, são elementos enriquecedores a considerar na organização de uma sessão. Na verdade, olhamos para estas sessões também como uma espécie de compensação para a perda de contactos sociais e do fazer música em conjunto, num modelo que pouco tem a ver com as normativas da escolarização.

Por outras palavras: numa família, ou numa comunidade, convive-se sem separação por idade ou gradações de saberes adquiridos. Assim, sempre que seja possível ultrapassar as questões do pragmatismo, será excelente reunir na mesma sala bebés e crianças mais velhas, os seus Pais, as avós e os avôs, num contacto intergeracional e numa convivialidade mediada pela música.

Na lonjura do céu os pássaros organizam-se em bandos; na imensidão da Música os seres humanos voam em espaços de intimidade.

Improviso sobre o tema da improvisação

A possibilidade de improvisar ao longo de uma sessão de música para bebés/crianças (acompanhadas ou não de adultos) deve estar sempre presente. A improvisação é uma possibilidade de jogo entre peças de vocabulário musical (rítmico, tonal, tímbrico, energético, expressivo, etc.), a partir de um lugar de disponibilidade interior, de espontaneidade, de autenticidade da "presença", de estar "no aqui e no agora". Algo que brota sem controlo, que segue um impulso vital, que emerge abrindo subterrâneos interiores – arquivos de memórias e afetos no seu estado mais primário. Quando improvisamos em diálogo com outros, ou num grupo, há um fluxo comunicacional que, mais do que sintático, é vibratório, energético.

A improvisação ocorre num espaço de escuta: o que faz falta neste momento? Espelhar aquela pequena vocalização do bebé? Contrapor-lhe algo de diferente? Convertê-la em movimento? Fazê-la ecoar no grupo? Transformá-la em *ostinato*? Completá-la? Decompô-la em matéria sonora?, etc.

Que rumores seguir para que a música nos atravesse, até que paire no ar, nas veredas do som, um estado coletivo de "afinação afinada"? Confiar, deixar-se levar pela voz e pelo corpo, pela generosidade de estar com aquele bebé, aquelas pessoas. O uivo do lobo, o zunido da abelha, os músculos do sorriso, tudo pode ser convocado.

Deambular por entre pegadas na areia, sem julgar o caminho; voar sem destino para que seja apenas voo; entregar-se à aventura e ao desconhecido. A improvisação nasce e morre no momento, junto do "aparecimento imparcial dos seres", nas palavras de uma menina cheia de luz.

A improvisação é, em suma, um estado coletivo de "não-propriedade": é, por isso, de uma riqueza sem limites.

Cuidar da interação e da liderança

Para além do conhecimento das atividades musicais que compõem a planificação de uma sessão e do trabalho exigido para que tenha lugar uma verdadeira interpretação artística, há também que cuidar de aspectos que têm a ver com uma boa gestão do grupo. Embora acreditemos que grande parte das questões relativas à criação de uma boa interação e gestão do grupo se resolvem trabalhando a partir da autoexpressão e de um compromisso com as intencionalidades subjacentes a este tipo de trabalho, será também útil refletir sobre aspectos relativos, por exemplo, ao contacto ocular, à distribuição da atenção por todos os bebés, ao encorajamento de comportamentos positivos no grupo, ao estabelecimento de um conjunto de regras tácitas, a vários tipos de necessidade de ajuda que os acompanhantes dos bebés possam manifestar.

Uma nota fundamental acerca da atitude a tomar durante as sessões: ao longo do tempo temos tido várias evidências que mostram as vantagens de, neste tipo de trabalho, se utilizar sempre o registo musical em toda a interação. Isto é, salvo situações excecionais, utilizem-se gestos e instruções entoadas mas evite-se falar. Há toda a vantagem em se procurar criar/manter a dinâmica especial em que somos envolvidos quando estamos verdadeiramente concentrados em atividades de carácter musical.

São vários os relatos de que dispomos que mostram que quando se opta por esta atitude as crianças se dirigem espontaneamente ao professor de música entoando, por exemplo, "bababá". Isto é, para elas aquele educador/ /artista esteve a ensinar-lhes uma linguagem diferente e se o encontram noutro contexto dirigem-se a ele na "linguagem" que com ele aprenderam.

Cultivar a expressividade

Será importante lembrar que a interpretação das atividades musicais aqui sugeridas deve ser sempre efetuada com grande expressividade. Por mais simples que possam parecer, podemos sempre colocar na sua realização a procura de algo mais que vai transcendendo a simples execução musical. Não nos podemos esquecer que, para todos os efeitos, o educador/artista transmite modelos que vão sendo absorvidos pelos mais pequeninos e pelo grupo em geral. Ainda mais quando pensamos que, dentro da abordagem que aqui se advoga, esta procura é algo que diz respeito a uma autoexpressão em que se "está" com os outros através de todos os canais da sensorialidade e da sensibilidade. Assim, é infinito o trabalho que se pode fazer: é algo que diz respeito ao próprio desenvolvimento pessoal e que transparece na musicalidade da voz e do corpo. Em suma: levar uma ideia simples ao máximo possível das suas potencialidades de concretização.

Palavras-chave das orientações musicais para a infância

Silêncio; corpo; movimento; voz; todo-partes-todo; canto rítmico sem palavras; canto rítmico com palavras; melodia entoada sem palavras (vocalizada); melodia entoada com palavras (canção); padrões tonais; padrões rítmicos; diversificação de métricas e tonalidades; estádios da audiação preparatória; repetição; contraste; interação; atenção às diferenças individuais; qualidade e riqueza em todas as dimensões humanas e musicais.

Nota final

"Havia um famoso ator de Kabuqui, que morreu há cerca de 50 anos, que dizia: 'Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica olhar para a lua. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas, da ponta do seu dedo até à lua, a responsabilidade é inteiramente sua'".

Yoshi Oida, in *O Ator Invisível* (2007, p. 158)

GLOSSÁRIO PARA UMA INTERVENÇÃO MUSICAL NA INFÂNCIA

Abertura

Estes apontamentos não têm um fio condutor. À semelhança do glossário elaborado para o *Inventário dos Frutos* – exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito do *IV Encontro Arte para a Infância e Desenvolvimento Social e Humano* em 2014 –, seguem apenas a ordem alfabética de itinerários que nos parecem relevantes para quem pretenda construir o seu próprio Jardim Interior.

É um molhe de palavras dispersas, relacionadas com a temática da música na infância. Algumas destas palavras poderão ter outros significados noutros contextos. Mas uma palavra é apenas um caule. Grande parte das palavras aqui utilizadas têm as suas raízes na experiência de *Opus Tutti;* esse será o terreno de referência. São palavras para ir transplantando para canteiros próprios, deixando florescer o seu próprio Jardim Interior.

Algumas destas entradas integram também o capítulo Breve Glossário do Projeto *Opus Tutti*, na publicação *Ecos de Opus Tutti – Arte Para a Infância e Desenvolvimento Social e Humano.*

"AliBaBach"

"AliBaBach" é um espetáculo para Pais e Bebés que explora o universo de J. S. Bach, como elemento de mediação para a comunicação musical entre adultos e crianças muito pequenas. À semelhança de outros trabalhos da Companhia de Música Teatral, em "AliBaBach" procura-se expor os bebés a estímulos musicais ricos e contrastantes, a elementos basilares da construção do discurso musical e da sua compreensão (como padrões melódicos e rítmicos), promovendo interações e a comunicação entre Pais e Bebés através de jogos baseados em elementos musicais. "AliBaBach" foi construído a partir das Variações Goldberg, num exercício livre em que elementos de cada uma das variações deram origem a novos quadros que conjugam música, dança e teatro. Atravessa uma variedade de características musicais contrastantes (pulsações, tonalidades), radicada na voz dos dois intérpretes (abordada com plasticidade e com referências claras a várias influências da música vocal erudita e étnica), com a intervenção pontual de instrumentos de brincar. É um convite para que Pais e Bebés entrem na Música (e na de J. S. Bach em particular) de ouvidos e olhos abertos.

No ano Germinar de *Opus Tutti,* à semelhança do que aconteceu com "BebéPlimPlim", "AliBaBach" foi apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian com o objetivo de criar referências e oportunidades para a construção da comunidade (famílias, artistas e educadores) que viesse a participar no projeto, mas também para se poder refletir sobre as formas como os bebés e crianças pequenas recebem e percepcionam as experiências artísticas que lhes são dirigidas. À semelhança de "BebéPlimPlim", a apresentação foi gravada em vídeo, com a particularidade de se terem registado os comportamentos individuais de 8 bebés (um pequeno registo vídeo desta obra pode ser consultado no site da Companhia de Música Teatral).

"Andakibebé"

Uma das primeiras criações cénico-musicais portuguesas dirigidas especificamente a famílias com bebés e crianças pequenas. Esta criação nasceu a partir do livro com o mesmo nome – acompanhado por CD e guia educativo – editado pela Companhia de Música Teatral que suscitou elevado interesse por parte de Pais e educadores. O espetáculo está documentado em DVD.

Audiação

É uma palavra cunhada por Edwin Gordon para designar audição e compreensão – isto é, atribuição de um determinado sentido – de música sem o som estar (ou nunca ter estado) fisicamente presente. É diferente de "audição interior" pois, para além da capacidade de ouvir interiormente, implica compreensão, atribuição de sentido (não necessariamente do domínio lógico – poderá ser, por exemplo, do domínio cinestésico). Edwin Gordon identifica vários tipos e estádios de audiação (isto é, por exemplo, "tirar de ouvido" uma música requer um tipo de audiação diferente do necessário para imaginar uma música a partir da leitura de uma partitura). Os estádios referem-se a processos de aprendizagem de natureza sequencial.

Com a criação deste termo Edwin Gordon chama a atenção para a existência de um processo mental/sensorial/emocional/cinestésico que é específico para a Música. Quando "pensamos musicalmente" usamos recursos internos diferentes do que usamos quando pensamos "matematicamente" ou "verbalmente" ou "espacialmente" – como afirma o autor: "a audiação é para a música aquilo que o pensamento é para a linguagem".

Audiação preparatória

Audição e compreensão de música durante o estádio de "balbucio musical", como preparação para a audiação, geralmente desde o nascimento até aos cinco anos de idade. O "balbucio musical" pode ser tonal (por exemplo, quando a criança tenta cantar mas usa uma qualidade de voz próxima da voz falada) ou rítmico (por exemplo, quando a criança se movimenta de forma errática, sem um tempo consistente ou sem que se perceba a métrica). Existem três tipos de audiação preparatória – aculturação, imitação e assimilação – e sete estádios de audiação preparatória (para informação mais detalhada, consultar Gordon, 2000).

"Babelim"

Segunda peça participativa, intergeracional, de *Opus Tutti,* resultante do trabalho de exploração, fruição e investigação realizado com Pais e Bebés, educadores e artistas que partilharam várias etapas do projeto *Opus Tutti*. Apresenta a particularidade de envolver um conjunto de crianças na equipa artística. Esta ideia foi desenvolvida ao longo do projeto *Opus Tutti* dado que se foi constatando que cuidar dos mais pequenos é algo que se aprende desde cedo, e porque se foi percebendo que os bebés e crianças muito pequenas se relacionam de forma especialmente bonita com crianças mais velhas.

"Babelim" é uma experiência artística centrada na música e no movimento. É uma obra aberta que conjuga quadros contemplativos e momentos participativos. A primeira versão de "Babelim" foi apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, no ano Enraizar do projeto *Opus Tutti* e resultou, em particular, dos *workshops* "Afinação do Ouvir" e "Afinação do Brincar". Após o apuramento do modelo, "Babelim" desenvolveu-se no sentido de ser uma experiência íntima, de grande proximidade entre artistas e público (constituído por Pais e Bebés). Todos estes elementos – musicais, coreográficos, teatrais – são pontos de partida para um fluxo de comunicação entre bebés, crianças e adultos, artistas e público. "Babelim" propõe ao público um conjunto de formas de participar, nomeadamente recorrendo a partituras gráficas e códigos de comunicação integrados na teatralidade da peça. Tem ainda a particularidade de incluir um conjunto de elementos cénicos /instrumentos sonoros – que designámos "Fazedores de Paisagens Sonoras Quotidianas" – criados para produzirem texturas sonoras, que remetem de forma clara para o aspecto visual dos *Intonarumori* de Russolo (artista experimental da primeira metade do século XX), e formas de processar eletronicamente, em tempo real, o som produzido pelo público na sua participação.

Lugar de liberdade, partilha e autenticidade, de cruzamento de percursos, forma de festejar o "momento presente" através da música, da voz e do corpo, "Babelim" pode ser visto e ouvido de muitas formas diferentes. É regaço, magma de sons e movimentos, comunidade em vibração. Proporciona um olhar sobre uma arte inspirada em afetos, uma experiência artística que resulta de vários percursos anteriores realizados com diferentes pessoas e que se renova de cada vez que acontece. É uma experiência participativa fluida em que cada espectador é convidado a encontrar a harmonia do momento. Como se escreve na folha de sala do espetáculo: "Babelim é um termo inventado para designar a forma de comunicação que precedeu a linguagem. Feita de sons, imagens, movimentos, falado/cantado/dançado pelas pedras, plantas, animais e humanos. Perdeu-se com o tempo e com a pressa de nos tornarmos grandes. Mas os bebés, e as mães, ainda o falam."

No quarto ano do projeto *Opus Tutti*, "Babelim" foi apresentado no Teatro Municipal São Luiz, tendo esta experiência sido integrada no documentário "Frutificar".

"BebéBabá"

Projeto educativo e artístico que reúne uma série de *workshops* dirigidos a cuidadores adultos e respetivos bebés, *workshops* dirigidos aos acompanhantes adultos dos bebés e que culmina num espetáculo final apresentado à comunidade. Criado em 2000-2001, foi replicado em várias cidades do País e objeto de vários artigos e publicações. Dotado de uma forte vertente comunicacional, foi adaptado em 2008 para o contexto prisional através de uma colaboração com o Serviço Educativo da Casa da Música do Porto. Tem obtido elevado reconhecimento internacional, estando relatado num dos capítulos do livro *Communicative Musicality* editado pela Oxford University Press. A experiência vivida ao longo das várias edições de "BebéBabá" proporcionou uma significativa aprendizagem relativamente à utilização da música como ferramenta de desenvolvimento social e humano.

"BebéPlimPlim"

Projeto artístico da CMT constituído por um espetáculo interativo dirigido a Pais e Bebés e um espetáculo dirigido ao público em geral. Nas duas performances artísticas partilha-se o mesmo material musical e o mesmo material cénico, mas tratando-o com diferentes níveis de complexidade.

Para além de ideias da teoria de aprendizagem musical, a ideia de "musicalidade comunicativa" de Colwyn Trevarthen, foi fonte de inspiração para este trabalho, apresentado da seguinte forma: "os germes do ritmo e da vibração – o Canto e a Dança – nascem no colo, no berço das primeiras interações comunicativas".

Tal como sucedeu com "AliBaBach", no ano Germinar de *Opus Tutti*, "BebéPlimPlim" foi apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian com o objetivo de criar referências e oportunidades para a construção da comunidade (famílias, artistas e educadores) que viesse a participar no projeto, mas também para se poder refletir sobre as formas como os bebés e crianças pequenas recebem e percepcionam as experiências artísticas que lhes são dirigidas. À semelhança de "AliBaBach", a apresentação foi gravada em vídeo, com a particularidade de se terem registado os comportamentos individuais de 8 bebés (um pequeno registo em vídeo desta obra pode ser consultado no site da Companhia de Música Teatral).

"Colo dos Bichos"/"Colo da Terra"

Duas das propostas de organização temática de repertório musical que integram a publicação *Manual Para a Construção de Jardins Interiores*, resultante do projeto *Opus Tutti*.

Inspirados por ideias de Edwin Gordon e Colwyn Trevarthen, "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos" propõem modelos de interação musical a partir de elementos primários de comunicação e de princípios de aprendizagem fundados na importância de, desde muito cedo, se proporcionar à criança um vocabulário musical rico, diversificado e adaptado ao seu estádio de desenvolvimento. Partindo de recursos expressivos da voz, do corpo e do movimento, estas publicações propõem um conjunto de atividades musicais a serem realizadas por profissionais com formação especializada.

"Colo da Terra", caracterizado por uma identidade temática baseada numa revisitação à música tradicional portuguesa, foi o primeiro Colo a ser apresentado publicamente, já que deu nome a um conjunto de *ateliers* de música para Pais e Bebés apresentados nos Dias da Música no Centro Cultural de Belém.

"Colo dos Bichos" caracteriza-se por uma identidade temática baseada em materiais criados pela CMT em torno de "constelações" relacionadas com bichos.

Colwyn Trevarthen

Professor Emérito da Universidade de Edimburgo, é um dos pioneiros no estudo da comunicação na primeira infância; um dos maiores especialistas mundiais em protocomunicação. Autor de inúmeras publicações no âmbito da comunicação na infância, do desenvolvimento psicológico e da saúde emocional. O seu nome está ligado, a par do de Stephen Malloch, ao conceito de "musicalidade comunicativa". Tem vindo a inspirar e a apreciar o nosso trabalho desde 2002. A sua cultura científica e literária é vastíssima. Curiosamente quando se pergunta a Colwyn Trevarthen como se define em termos de investigação ou em termos científicos, a sua resposta é: *I am an adventurer.*

"Creche & Apareche"

Designação das sessões semanais de música realizadas no Centro Infantil Roseiral nos anos Enraizar, Crescer e Frutificar do projeto *Opus Tutti*. Alicerçadas nos princípios da teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon, nas experiências do LAMCI e da CMT e nas ideias e materiais que foram sendo construídas em *workshops*, residências criativas, atividades de formação e experiências artísticas de *Opus Tutti,* as sessões de "Creche & Apareche" procuraram o envolvimento musical das crianças do Centro Infantil Roseiral, das famílias e da comunidade educativa, para além de terem permitido testar alguns dos materiais incluídos na presente publicação.

Edwin Gordon

Um dos mais significativos nomes da Pedagogia Musical do século XX e simultaneamente também pouco compreendido. Depois de ter realizado a sua formação como contrabaixista na Eastman School of Music, integrou a famosa banda de jazz de Gene Krupa, prosseguindo a sua formação científica na Universidade de Iowa. Edwin Gordon foi professor em três universidades americanas, desempenho pelo qual foi agraciado com diversos prémios de mérito científico e académico.

Através de rigorosa e extensa investigação, tem dado contributos significativos em áreas como o estudo das aptidões musicais, estádios e tipos de audiação, teoria de aprendizagem musical, ritmo, movimento e improvisação musical. Com o seu carisma e capacidade de comunicação fazia das suas conferências aulas absolutamente magistrais, tendo marcado vários discípulos que tiveram o privilégio de com ele se cruzar. Criador de uma teoria de aprendizagem musical e coautor do currículo de iniciação instrumental *Jump Right In*. Publicou vários livros, dois dos quais traduzidos e editados pela Fundação Calouste Gulbenkian: *Teoria de Aprendizagem Musical, Competências, Conteúdos e Padrões* (2000a) e *Teoria de Aprendizagem Musical para Recém-Nascidos e Crianças em Idade Pré-Escolar* (2000b).

Além do trabalho de orientação de inúmeras teses de doutoramento no campo da Psicologia da Música e da Educação Musical, o professor Edwin Gordon dedicou mais de 30 anos de estudo ao desenvolvimento musical de crianças recém-nascidas e em idade pré-escolar. O seu trabalho tem sido divulgado em Portugal desde 1994, marcando as práticas educativas e artísticas do panorama musical português e contribuindo para o despertar de um conjunto de iniciativas práticas sobre a música nas idades mais precoces.

Encontro Internacional Arte Para a Infância e Desenvolvimento Social e Humano

Reunião anual onde se partilharam os resultados do projeto *Opus Tutti* num contexto que incluía a apresentação de outros trabalhos científicos ou testemunhos sobre experiências no campo da arte para a infância e desenvolvimento social e humano. Ocorreu na sequência ao *Colóquio Internacional Música, Comunicação e Desenvolvimento Humano* (realizado em 2010) e teve lugar nos quatro anos do projeto *Opus Tutti*. A designação inicial começou por ser *Arte Para a Infância e Desenvolvimento Humano*, tendo vindo posteriormente a evoluir para a designação atual.

As quatro edições tiveram convidados e formatos variados, procurando-se sempre um formato diferente do convencional, privilegiando o encontro entre pessoas com pontos de vista e experiências díspares – com espaço para a manifestação artística a par da comunicação científica – procurando espaços de discussão e partilha e formas de comunicação apelativas.

Formação imersiva

Termo que procura designar um tipo de processo de aquisição de competências (artísticas, educacionais, relacionais) através da experiência prática, num contexto real que vai colocando sucessivos desafios. A formação é eminentemente experiencial, oferecendo-se oportunidades para a assimilação de sensações/emoções/aprendizagens de forma incorporada (no sentido de "embodied cognition" ou "embodied feeling"). No caso da formação artística que advogamos, trata-se também de valorizar vivências em que os aspectos ligados à voz, ao movimento e às emoções são abordados de forma integrada culminando numa apresentação artística, com um nível de exigência elevado, partilhada com artistas e especialistas.

"Jardim Interior"

Terceira peça participativa, intergeracional, de *Opus Tutti* – na sequência de "Um Plácido Domingo" (apresentado no ano Germinar) e de "Babelim" (realizado no ano Enraizar) – que combina elementos de música, teatro e movimento. Desenvolvida no ano Crescer, nasceu a partir de *workshops* realizados numa das residências criativas de *Opus Tutti* (isto é, períodos de trabalho intensivo que ao longo do projeto juntaram vários profissionais), na qual se explorou a ideia de envolver crianças mais velhas no cuidar de crianças pequenas.

Foi concebido como um processo que procurou potenciar aspectos artísticos e formativos. A componente formativa permitiu abordar ideias como: paisagem sonora e recursos instrumentais não convencionais; teoria de aprendizagem musical; musicalidade comunicativa; música como ferramenta para o desenvolvimento humano. A conceção da peça teve em conta a importância da vivência artística na primeira infância, importância do bem-estar e harmonia dos cuidadores que se repercute sobre o bem-estar dos mais pequeninos, o sincretismo entre várias expressões artísticas (sendo a música o elemento agregador).

A performance final de "Jardim Interior" resultou num espetáculo para Pais e Bebés de formato íntimo, contando com a participação artística de crianças e adultos. É constituída por uma série de quadros de música e movimento, articuladas por intervenções de carácter textural resultantes duma panóplia de sons recolhidos pelas crianças mais velhas nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian e tocados num *GulbenkioPhone*. (Este instrumento foi um caso particular de *POLISphone*, isto é, um instrumento digital que se baseia na ideia de que os sons de uma cidade (Polis) podem ser usados para compor e fazer música). Utilizou-se também o piano como instrumento capaz de produzir outros sons para além dos mais convencionais, nomeadamente através de técnicas de "piano preparado", ou usando-o como caixa ressoadora para as fontes sonoras electrónicas.

"Jardim Interior" foi inspirado por Sakuteiki, o mais antigo livro japonês acerca da arte de criar jardins, provavelmente escrito por Tachibana Toshitsuna, há cerca de mil anos. O livro define a arte de jardinagem como um valor estético que é baseado na harmonia sentida entre o criador e o local, tendo sido escrito na altura em que a colocação de pedras era tomada como basilar, aconselhando o leitor, não só na colocação das mesmas, mas também ensinando-o a seguir o "desejo" delas.

Assim, "Jardim Interior" serve de metáfora para a necessidade de se ouvir as "pedras" que nos rodeiam (pessoas, sons, imagens e movimentos) cativadas para fazer parte do "Jardim", perspetivando-se a possibilidade de diálogos poéticos entre o real e o imaginário mas sobretudo entre "multi-paisagens" (interiores e exteriores, emocionais e físicas, de som e imagem). Há um sentimento implícito de cuidar do jardim e isto é especialmente importante na filosofia do projeto, que faz convergir as múltiplas atividades artísticas desenvolvidas no cultivar de aspectos de relacionamento humano.

"Ludicidade e Arte para a Infância"

Designação da ação de formação dirigida a educadoras e auxiliares de educação ocorrida no ano Crescer e parte integrante da formação "Arte da Lúdica". A partir de ideias e estratégias criadas em fases anteriores do projeto *Opus Tutti* fez-se um trabalho de envolvimento prático em questões de música, drama e movimento.

Esta ação de formação incluiu a observação de um conjunto de peças músico-teatrais, apresentadas ao vivo na presença de Pais e Bebés, de forma a sensibilizar e dar a conhecer às educadoras as peças que seriam apresentadas nas suas creches e jardins-de-infância (nomeadamente no Roseiral) e a explorar aspectos de interação lúdica a partir de material artístico. Outros aspectos importantes desta ação de formação foram: a promoção do bem-estar e autoconfiança como resultado da fruição artística; a promoção da interação e comunicação entre artistas e educadoras a partir de experiências de partilha e exploração de vocabulário musical, teatral e de movimento. Esta ação foi creditada pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua (registo de acreditação CCPFC/ACC-74213/13).

"Música de Colo"

Designação das sessões regulares de *orientação musical destinadas a Bebés e Crianças em idade pré-escolar (acompanhados pelos Pais ou por outros adultos*) que decorrem no LAMCI desde a sua criação em 2009. A "Música de Colo" surge na continuidade da realização de sessões de "Orientações Musicais para a Infância" que, desde 1998, divulgaram por todo o País formas de aplicação prática da teoria de aprendizagem musical. Este tipo de trabalho foi desenvolvido com maior regularidade na FCSH-UNL, como parte integrante do projeto *Desenvolvimento Musical e Infância*, apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2003, tendo lançado alicerces para o trabalho atual.

Musicalidade Comunicativa

Conceito desenvolvido por Stephen Malloch (1999 e 2002) e Colwyn Trevarthen (1999 e 2002) a partir de estudos que mostram que a comunicação entre a mãe e o bebé envolve padrões de tempo/pulsação, qualidade (timbre e contorno melódico) e narrativa que parecem seguir, de forma não intencional, muitas das regras que caracterizam a performance musical. Segundo esta teoria, a musicalidade comunicativa é um princípio de organização intrínseca e simpática dos movimentos e gestos (corporais e vocais) presentes na interação que se estabelece entre o bebé e os que lhe estão próximos. A protocomunicação das primeiras fases da vida assenta em raízes de carácter musical e seguirá princípios semelhantes aos subjacentes à improvisação musical. Em última análise, a comunicação humana desenvolve-se a partir de bases de natureza musical estabelecidas nas primeiras fases da vida.

Esta ideia, bem como a teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon, tem sido uma das fontes de inspiração para o trabalho da CMT com bebés. Acreditamos que nas raízes de natureza musical da protocomunicação podem também residir as bases da aquisição de vocabulário intrinsecamente musical, com implicações para o desenvolvimento musical posterior.

No historial da CMT, projetos como "BebéPlimPlim" inspiraram-se nesta ideia para criar ligações de carácter performativo entre a musicalidade das primeiras interações e a performance artística de elevado nível. Desde então, nomeadamente em *Opus Tutti*, tem-se aprofundado a ideia de que a música é algo biologicamente inscrito na nossa matriz comunicacional, manifestando-se quer nas primeiras interações, quer na performance de músicos de alto nível. Daí que a criação musical (criação em sentido lato – composição, audição, interpretação) seja entendida como uma extensão da necessidade de ligação com que se nasce.

Orientações musicais para a infância

Nome dado a sessões de música para Pais e Bebés que, desde 1998, em várias iniciativas promovidas pela FCG, pela FCSH-UNL e pela CMT, divulgaram por todo o País formas de aplicação prática da teoria de aprendizagem musical e que é uma tradução adaptada da expressão "musical guidance". A demonstração ao vivo do trabalho musical realizado nestas sessões contribuiu para a difusão das ideias do autor e para a transformação do panorama da iniciação musical, alargando-a a faixas etárias mais precoces e envolvendo também os Pais ou outros cuidadores adultos. Dirigidas a grupos de 12 bebés acompanhados por um cuidador adulto (normalmente o Pai ou a Mãe), estas sessões tinham uma duração de cerca de 30 minutos e começaram por ser lideradas por três professoras de música que apresentavam um conjunto de experiências musicais baseadas no uso da voz e do movimento.

Esta designação foi igualmente adotada na realização de Seminários e Encontros.

"Peça a Peça Itinerante" (PaPI)

Conjunto de pequenas peças músico-teatrais concebidas em residências artísticas multidisciplinares e intergeracionais realizadas na Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito do projeto *Opus Tutti*. Os PaPI ("Peça a Peça Itinerante") resultaram de um cuidadoso processo de estudo e reflexão visando a criação de boas práticas de carácter artístico dirigidas à primeira infância. São peças versáteis, apresentadas por artistas/educadores especificamente formados para desenvolver a sua ação artística – baseada em música, dança e teatro – a partir de um contacto humano de grande genuinidade, alicerçado na ideia de que arte e ludicidade partilham territórios comuns.

Os primeiros esboços de PaPI resultaram de duas residências criativas e foram apresentados no *II Encontro Internacional Arte Para a Infância e Desenvolvimento Humano*, perante Pais e Crianças e com a observação em tempo real por parte dos participantes do Encontro através de videoconferência. Inicialmente tiveram nomes como "Babelinhos", "Novelinhos" e "Gamelinhos" e sob essa designação chegaram a ser apresentadas em espaços como o Centro Infantil Roseiral ou a Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão. Posteriormente, cada uma das peças seguiu o seu processo de apuramento, envolvendo a experimentação direta com crianças – nomeadamente no Centro Infantil Roseiral ou em sessões de "Música de Colo" no LAMCI – e com educadores e artistas – na formação "Arte da Lúdica" –, tendo dado origem a "Opus 1", "Opus 2", "Opus 5", "Opus 6" e "Opus 7".

No ano Frutificar de *Opus Tutti*, estas peças começaram a ser levadas a várias creches e jardins-de-infância da área de Lisboa com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Paralelamente, o modelo de itinerância que se concebeu deu origem à iniciativa "Pontes de PaPI" que tem permitido que outros agentes culturais e educativos se associem ao projeto e colham os frutos do seu impacto. Deste modo, os PaPI têm sido apresentados em instituições culturais e paralelamente levados a creches e jardins-de-infância da sua área de intervenção. Para que se possa chegar a mais crianças, mais famílias, mais profissionais, mais lugares e contribuir para tecer relações usando os fios da arte.

Visando promover a interação entre adultos e crianças através de uma primeira sensibilização às artes, estas peças estão também associadas a diferentes ambientes sonoros/universos plásticos. No final das apresentações, Pais, educadores, auxiliares e crianças são convidados a brincar, explorando sonoridades, cores e formas presentes em cada peça.

Projeto *Opus Tutti*

Projeto artístico e educativo que visou a conceção de boas práticas de intervenção na comunidade dirigidas à infância e primeira infância. Salientam-se alguns dos aspectos envolvidos: experimentar modelos de intervenção na comunidade, promovendo a discussão e reflexão; desenvolver "boas práticas" a recomendar a agentes educativos e comunitários, artistas e educadores; criar experiências artísticas inovadoras, desenvolvendo discursos artísticos com base no princípio de partilha de linguagens de processos criativos; oferecer oportunidades reais para o envolvimento da comunidade, agindo num contexto específico de acordo com uma perspetiva sistémica.

Desenvolvido entre 2011 e 2014, *Opus Tutti* teve quatro fases designadas Germinar, Enraizar, Crescer, Frutificar. Procurou-se comunicar a ideia de que o projeto seria, em si, um processo de desenvolvimento sequencial, com uma natureza orgânica capaz de reagir e adaptar-se às circunstâncias, resultados e pessoas.

O projeto não foi puramente académico, nem educativo, artístico ou social. Envolveu aspectos e abordagens de todas essas áreas e não foi, também, um projeto apenas pensado para as crianças. De facto, com o tempo, o projeto tornou-se verdadeiramente intergeracional. A abordagem sistémica foi uma perspetiva muito influente e esta é uma das razões que explicam que um projeto relativo à primeira infância tenha incluído iniciativas dirigidas a adultos e crianças mais velhas. Tendo esse modelo teórico em mente, as crianças são olhadas como elementos pertencentes a diferentes sistemas da comunidade – a família nuclear, a família extensa, a instituição de cuidados de berçário, entre outros.

O projeto *Opus Tutti* foi uma parceria da CMT e do LAMCI-CESEM, sendo financiado pelo Serviço de Educação da Fundação Calouste Gulbenkian.

Teoria de aprendizagem musical

A teoria de aprendizagem musical é uma representação teórica da forma como se aprende música. Resulta do trabalho do pedagogo americano Edwin Gordon, que ao longo duma carreira extensa e prolífica investigou a forma como se processa a aprendizagem quando se aprende música. A fundamentação da teoria advém de toda uma pesquisa desenvolvida ao longo de vários anos, através de estudos empíricos realizados com crianças.

Embora haja outras perspectivas que partilham ideias semelhantes às da teoria de aprendizagem musical (por exemplo, grandes nomes da Pedagogia Musical como Dalcroze, Kodály, Orff, Suzuki, Willems, Schafer, são também unânimes em defender a importância da escuta e da sensorialidade antes de uma aproximação teórica à música), normalmente quando se fala em "teoria de aprendizagem musical" remete-se para Edwin Gordon dado que essa foi a designação dada pelo autor ao modelo teórico proposto. A capacidade de "audiação" é um conceito central nesta teoria: presente em diversos tipos de manifestação musical, desenvolve-se sequencialmente (embora possa haver diferentes sequências de aprendizagem conforme as diferenças individuais). O autor defende que a partir da "teoria" proposta cada professor pode desenhar o seu próprio "método" ou *curriculum* procurando criar as condições necessárias para o desenvolvimento dessa capacidade, característica de todos os seres humanos.

No trabalho do autor existe ainda uma forte relação, ou melhor, um quase paralelismo entre a aquisição da linguagem e a aquisição de competências musicais, comparação esta que é ainda mais relevante quando se aborda especificamente a teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar. Este é, aliás, o título de uma das obras mais relevantes e pioneiras do autor.

A teoria de aprendizagem musical começou a ser divulgada em Portugal em 1994. A primeira visita de Edwin Gordon a Portugal, em 1995, suscitou um crescente interesse sobre questões relacionadas com a pedagogia e psicologia musical, bem como uma maior tomada de consciência sobre a música nas idades mais precoces.

De acordo com Edwin Gordon, a exposição a estímulos musicais na primeira infância é basilar no desenvolvimento da capacidade de audiar. O autor defende a existência de um período crítico no desenvolvimento desta capacidade. Por isso, a educação ou a orientação musical para crianças na infância e primeira infância tem uma importância extrema, sendo necessário desenvolver uma pedagogia dirigida aos mais pequeninos.

Tipos e estádios da audiação preparatória

Processos de desenvolvimento musical que precedem a audiação propriamente dita. De acordo com a teoria de aprendizagem musical, podem ser identificados três tipos de audiação preparatória, cada um dos quais integrando estádios com diferentes características.

O primeiro tipo de audiação preparatória é designado por aculturação e inclui os estádios de "absorção", "resposta aleatória" e "resposta intencional". Na aculturação as crianças absorvem os estímulos musicais com atenção, podendo ou não expressar-se de forma mais ativa. Por exemplo, podem movimentar-se sem que as suas respostas pareçam ter correspondência com o que estão a ouvir. Pouco a pouco, as suas respostas vão tornar-se mais precisas, parecendo passar-se de respostas aleatórias para respostas intencionais. Embora o autor refira a aculturação como algo que ocorre primordialmente dos zero aos três anos de idade, de facto é algo que acompanha o ser humano ao longo de toda a vida, já que as possibilidades de absorver novos materiais sonoros e musicais, integrando-os no vocabulário de escuta e de performance, são sempre infinitas.

O segundo tipo de audiação preparatória é designado por imitação e inclui os estádios de "abandono do egocentrismo" e "decifragem do código", podendo ocorrer sensivelmente entre os 2-3 e os 3-4 anos de idade. Nesta fase a criança procura "copiar" as ações musicais que presencia, mostrando começar a ter consciência de quando o consegue ou não.

Finalmente, o terceiro tipo da audiação preparatória é designado por assimilação e inclui os estádios de "introspecção" e "coordenação", podendo ocorrer sensivelmente entre os 3-4 e os 5-6 anos de idade. Nesta fase a criança já é capaz de imitar mais exatamente o que ouve e mostra ter adquirido uma consciência do que é que tem de fazer para coordenar a sua respiração com o movimento e o ato de cantar. Ou seja, a criança começa a perceber que para expressar uma determinada ideia musical – cantando ou movimentando-se – tem de coordenar a sua respiração com os seus movimentos musculares. A criança é também capaz de executar padrões rítmicos e tonais com exatidão. Há já, pois, uma capacidade de compreensão e integração em conformidade com as regras do discurso musical envolvente, o que a torna capaz de começar a elaborar pequenas improvisações dentro dos contextos tonais e rítmicos apreendidos.

Naturalmente, o facto da criança apresentar um processo de desenvolvimento diferenciado ao longo do tempo requer que a atitude do educador/artista esteja em consonância com o crescimento da criança. Não só o tipo de atividades a propor deve ser diferente ao longo dos estádios como também a proposta de padrões tonais e de padrões rítmicos deve ser adequada ao estádio de desenvolvimento em que a criança se encontra. As publicações "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos" exemplificam isto mesmo. De qualquer modo, aconselha-se o aprofundamento desta questão através da leitura das obras originais do autor, bem como a realização de formação prática que aborde corretamente este importante tópico da teoria de aprendizagem musical.

"Um Plácido Domingo" (UPD)

Primeira peça participativa, intergeracional, de *Opus Tutti,* combinando elementos de música, teatro e movimento. Desenvolvida no ano Germinar, consistiu num diálogo performativo com pessoas, sobretudo os bebés e as crianças mais pequenas, mas também com os pássaros, as árvores, a água, o vento, os aviões e outros personagens dominicais dos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian.

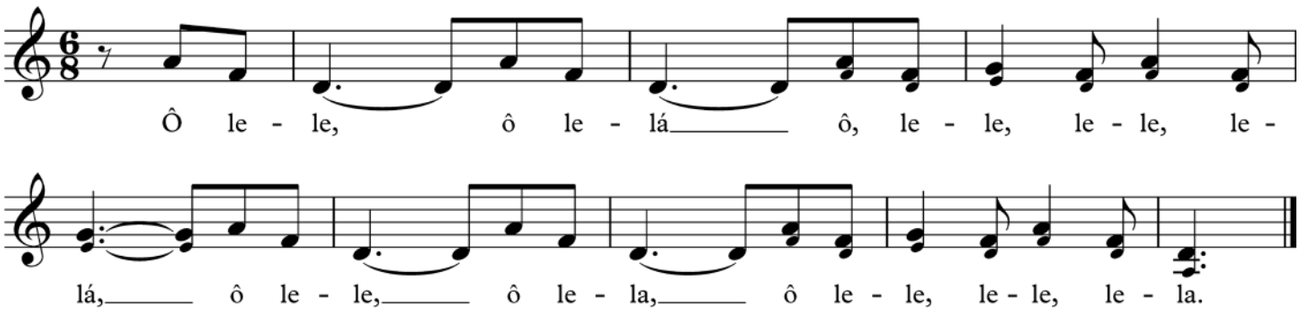
Pretendeu-se explorar os limites de uma "performance" sendo, por um lado, uma extensão de um evento diário normal e, por outro lado, um evento de *gesamtkunstwerk* (obra de arte total). A "performance" foi proposta para o público como uma peça a ser composta pelos sentidos de quem se passeia pelos jardins – "Ouça, olhe, ande, pare, procure. Ande, ouça, olhe, procure, pare. Olhe, ouça, procure, pare, ande. Pare, ouça, olhe, procure, ande."

Foi simultaneamente uma "performance" e uma interação lúdica informal que ia buscar à música, à arte, ao corpo, os elementos com que se "brinca" e que estimula a interação, a comunicação, a criação de ligações entre as pessoas. Incluiu espaços onde estavam instalados elementos musicais e cénicos – nomeadamente instrumentos *Opus Tutti*, como o *Gamelão de Porcelana e Cristal* – que funcionavam como "atractores" para os momentos coletivos da peça, em alguns casos com a participação do público, alternando com momentos em que o grupo de participantes se dividia em grupos mais pequenos e que promoviam um conjunto de ações musicais e teatrais mais intimistas ao deambular pelos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian.

REPERTÓRIO PARA "COLOS DE MÚSICA"

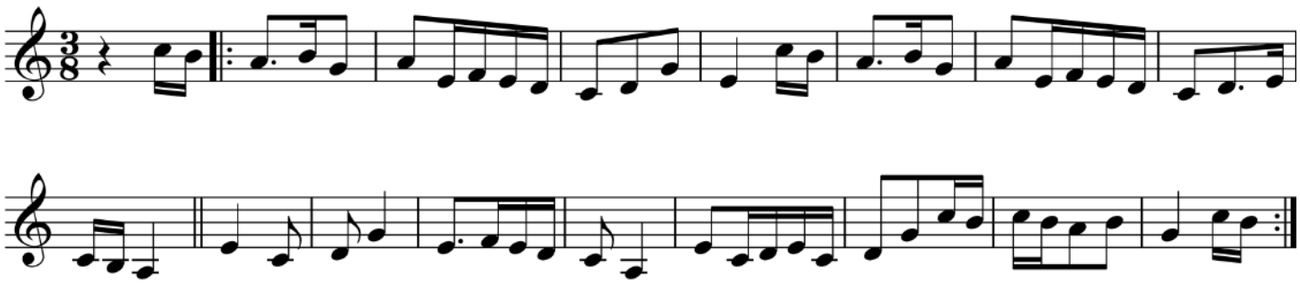
1 Ô LELÊ

(Tradicional de Cabo Verde/UPD/Opus Tutti/BebéBabá/CMT)



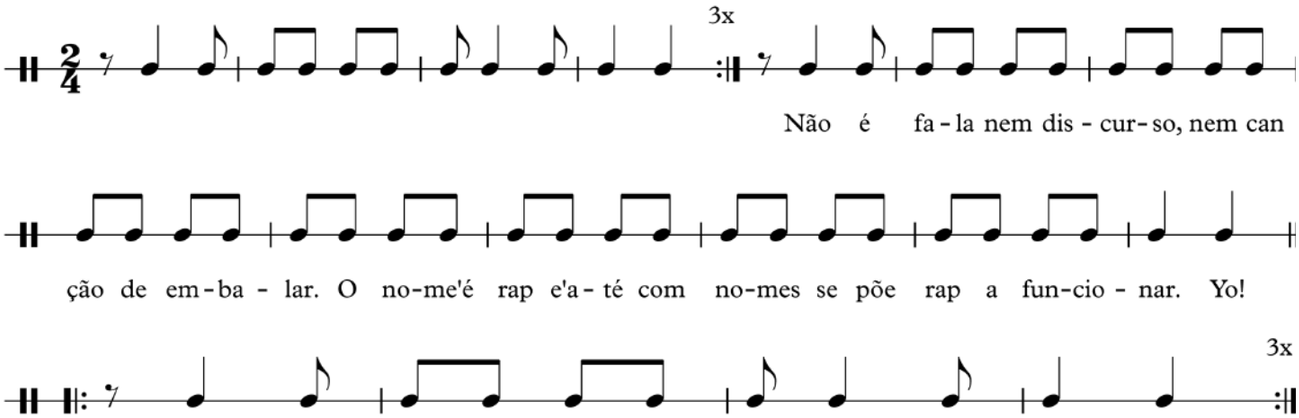
ONDAS 2

(PaPI/Opus Tutti)



NÃO É FALA NEM DISCURSO 3

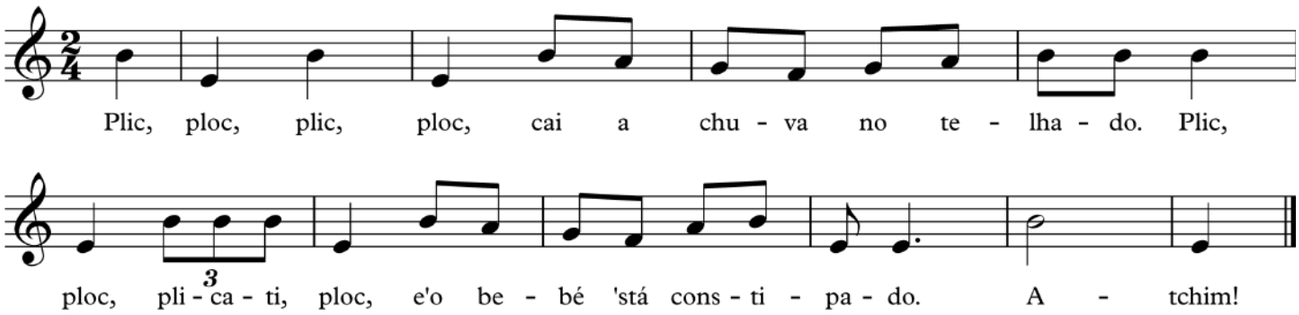
(UPD/Opus Tutti/CMT)



Não é fala nem discurso,
nem canção de embalar.
O nome é rap e até com nomes
se põe rap a funcionar. Yo!

PLIC PLOC 4

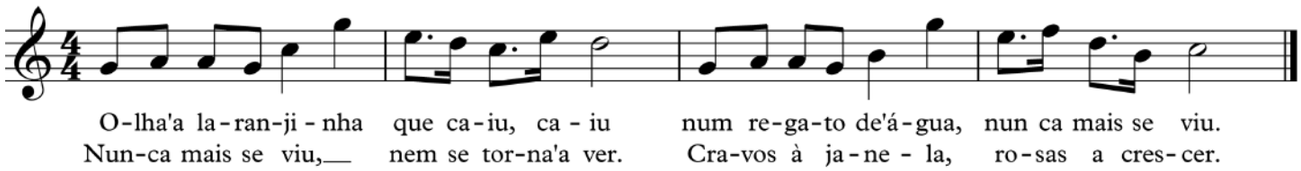
(Jardim Interior/Opus Tutti/CMT)



Plic, ploc, plic, ploc, cai a chuva no telhado.
Plic, ploc, plicati, ploc, e o bebé está constipado.
Atchim!

5 LARANJINHA

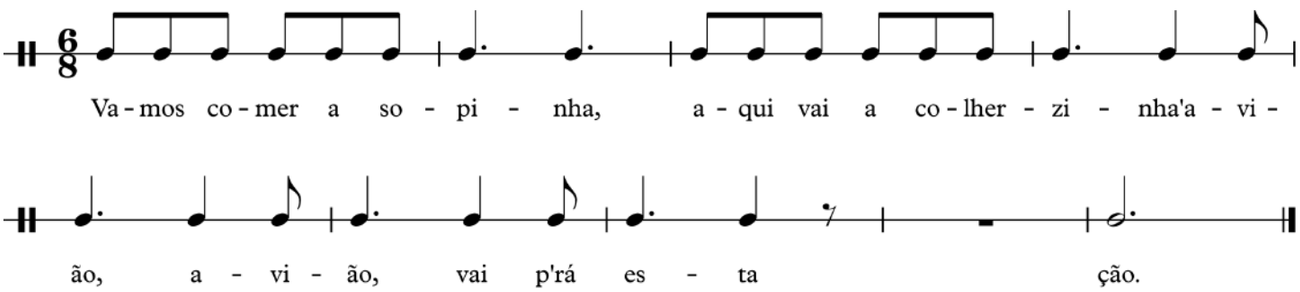
(Tradicional portuguesa/Música de Colo)



Olha a laranjinha que caiu, caiu
num regato de água, nunca mais se viu.
Nunca mais se viu, nem se torna a ver.
Cravos à janela, rosas a crescer.

6 AVIÃO

(CMT/Creche & Apareche)

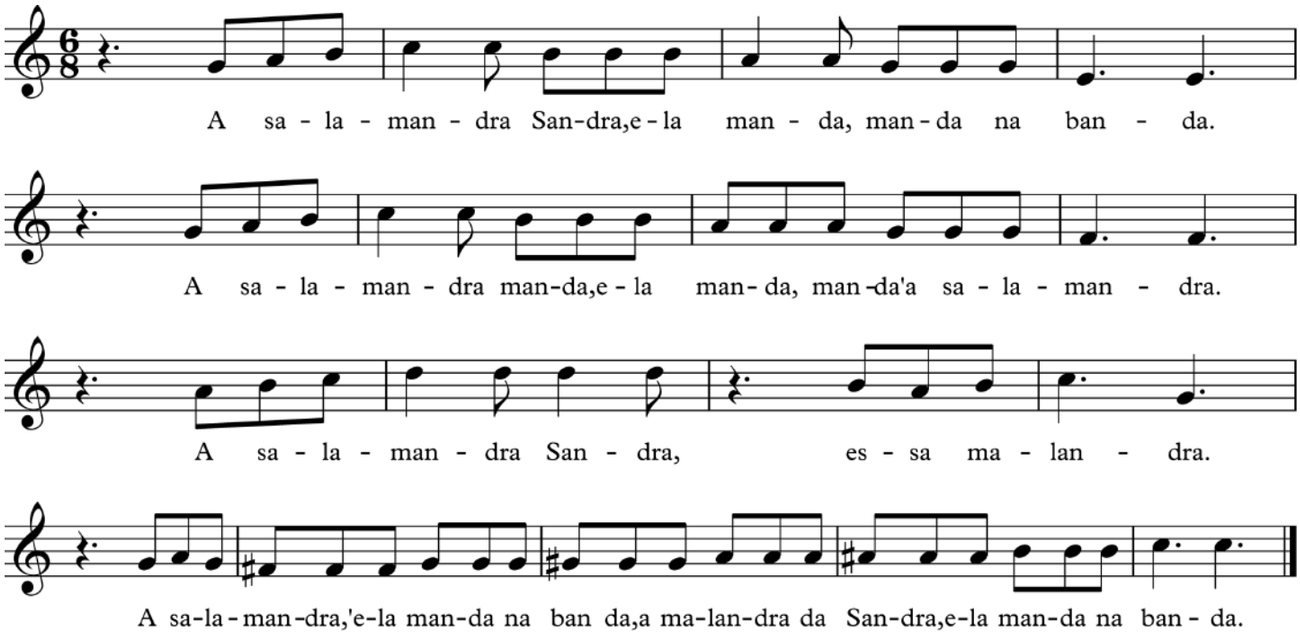


Vamos comer a sopinha,
aqui vai a colherzinha
avião, avião,
vai p'rá estação.

SALAMANDRA SANDRA

7

(Andakibebé/CMT)

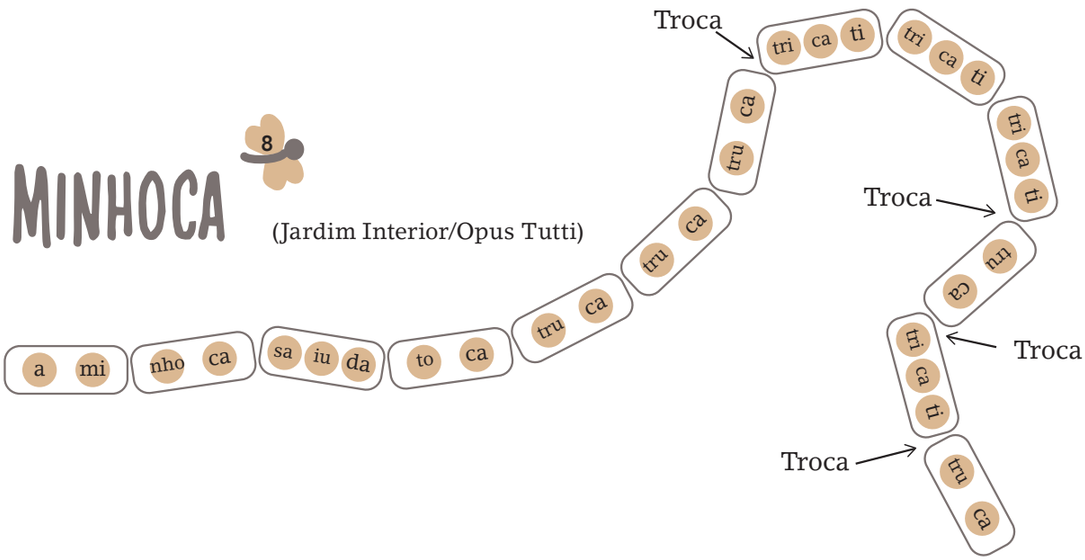


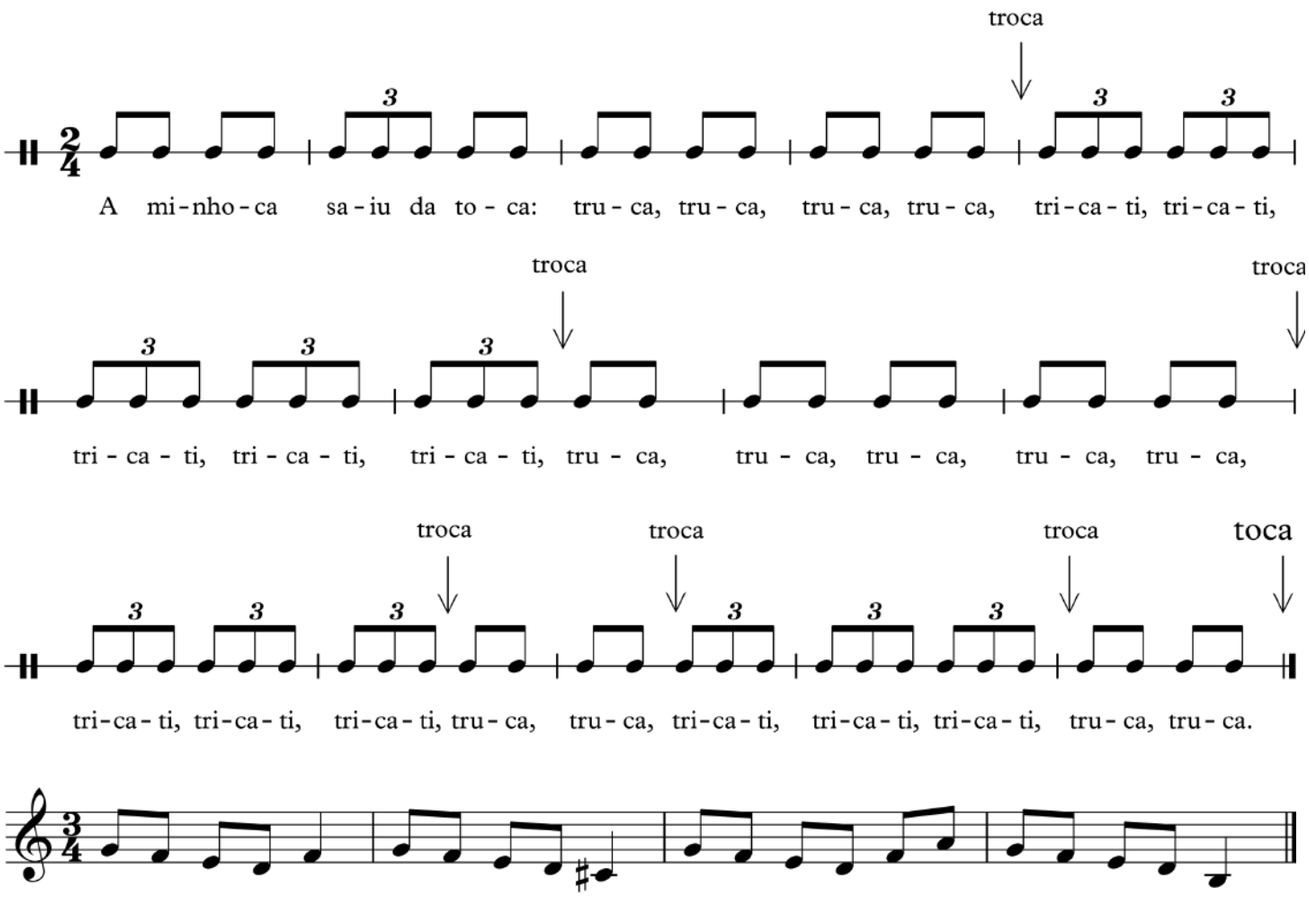
A salamandra Sandra, ela manda, manda na banda.
A salamandra manda, ela manda, manda a salamandra.
A salamandra Sandra, essa malandra.
A salamandra, ela manda na banda,
a malandra da Sandra, ela manda na banda.

MINHOCA

8

(Jardim Interior/Opus Tutti)

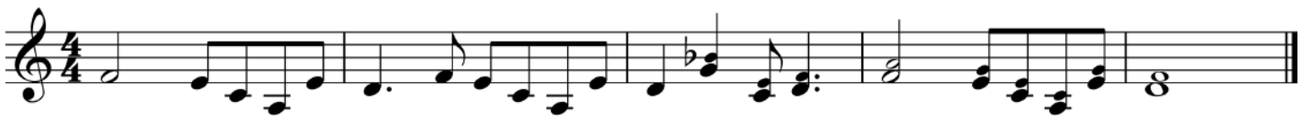




A minhoca saiu da toca:
truca, truca, truca, (troca)
tricati, tricati, tricati, (troca)
truca, truca, truca, (troca)
tricati, tricati, tricati, (troca)
truca, truca, truca. (toca)

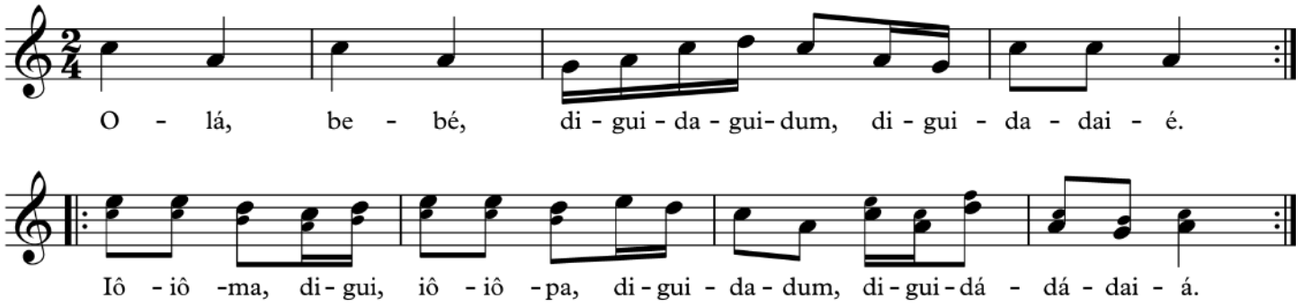
9 PRIMAVERA

(Melodia tradicional usada por Stravinsky)
/Jardim Interior/Opus Tutti/CMT)



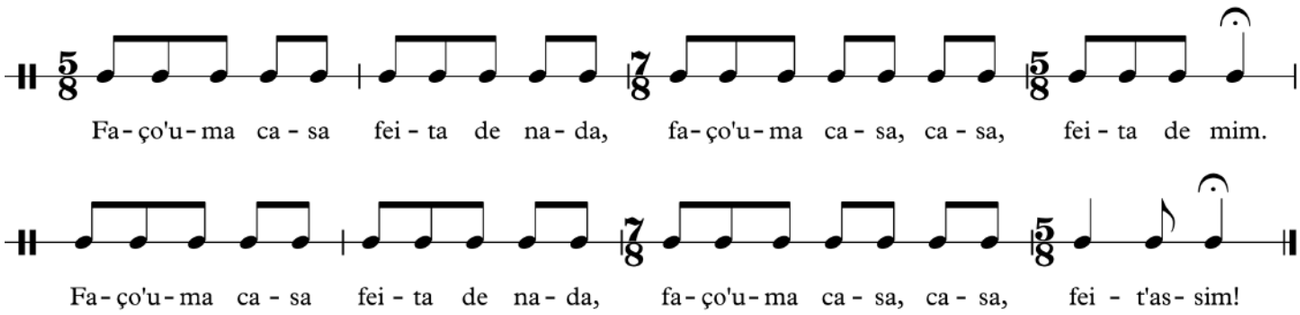
OLÁ, BEBÉ 11

(BebéPlimPlim/CMT)



FAÇO UMA CASA 13

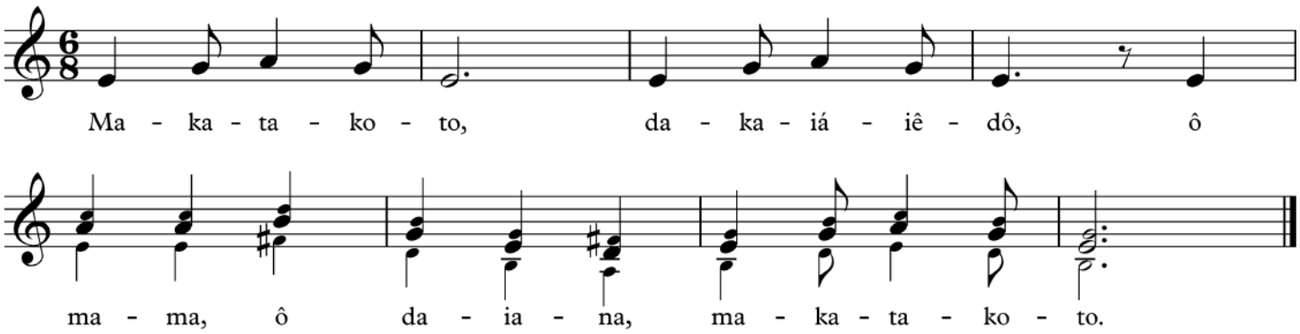
(UPD/Opus Tutti)



Faço uma casa feita de nada,
faço uma casa, casa, feita de mim.
Faço uma casa feita de nada,
Faço uma casa, casa, feita assim!

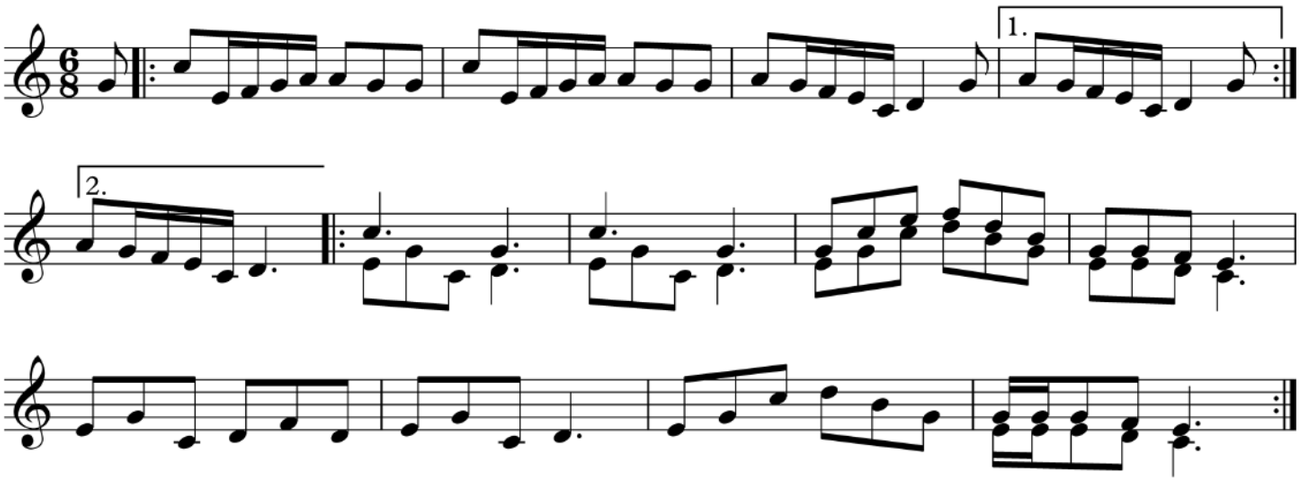
14 MAKATAKOTO

(PaPI/Opus Tutti)



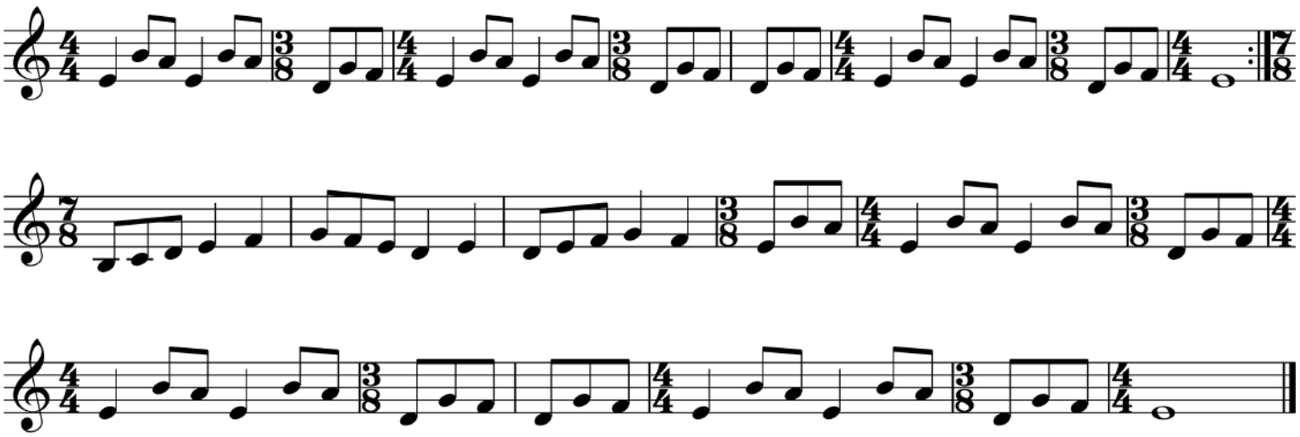
AS SETE MULHERES DO MINHO 15

(Citação de melodia de Zeca Afonso
(Jardim Interior/Opus Tutti)



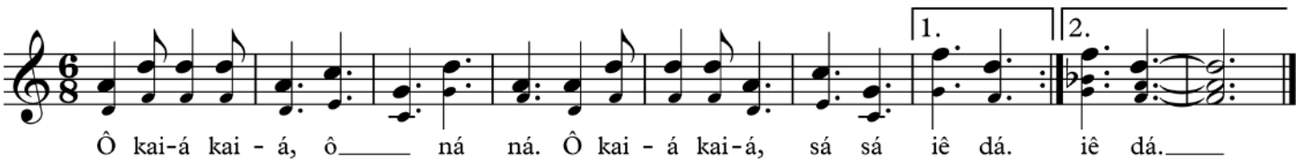
16 FRIGO DIGO

(Opus Tutti/CMT)



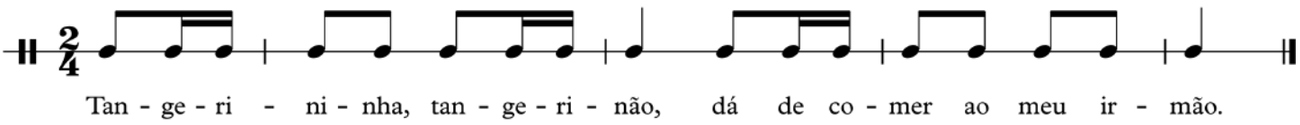
17 Ô KAIÁ KAIÁ

(Babelim/Opus Tutti)



TANGERININHA 18

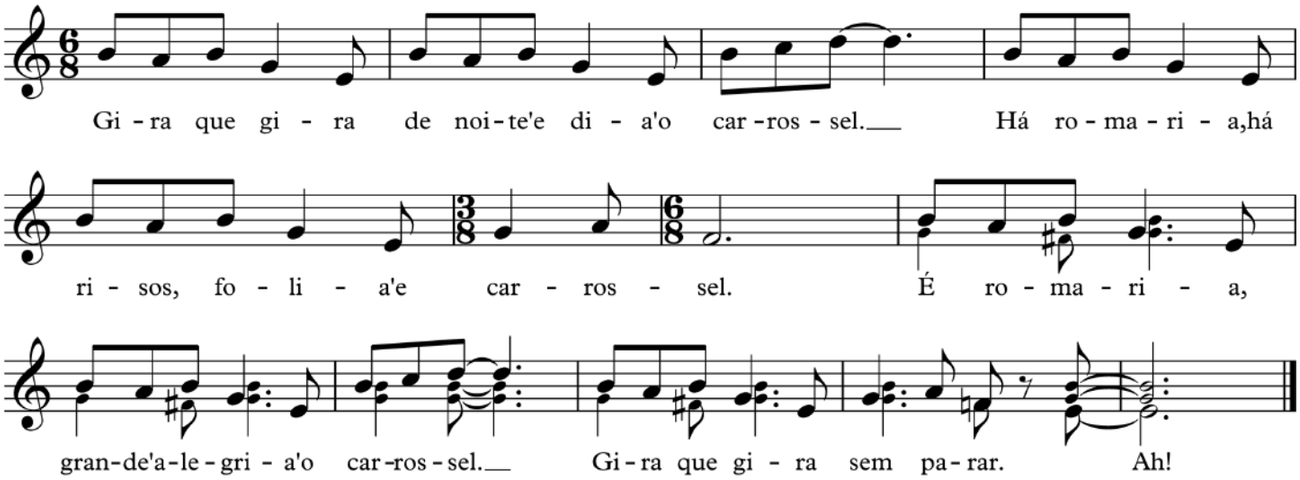
(CMT/Creche & Apareche)



Tangerininha, tangerinão,
dá de comer ao meu irmão.

19 CARROSSEL

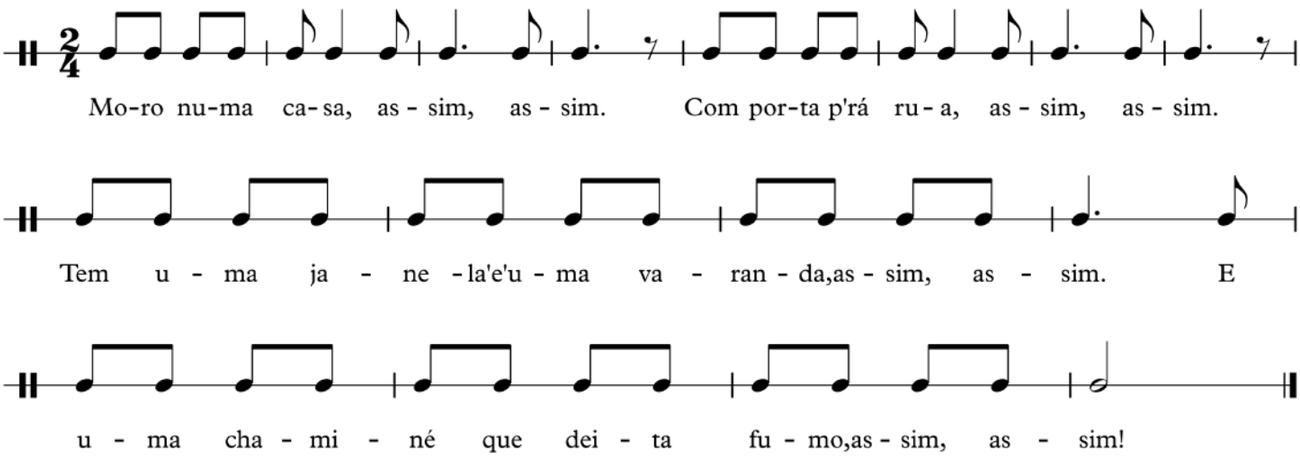
(Grande Bichofonia/CMT)



Gira que gira de noite e dia o carrossel.
Há romaria, há risos, folia e carrossel.
É romaria, grande alegria o carrossel.
Gira que gira sem parar. Ah!

20 MORO NUMA CASA

(UPD/Opus Tutti)

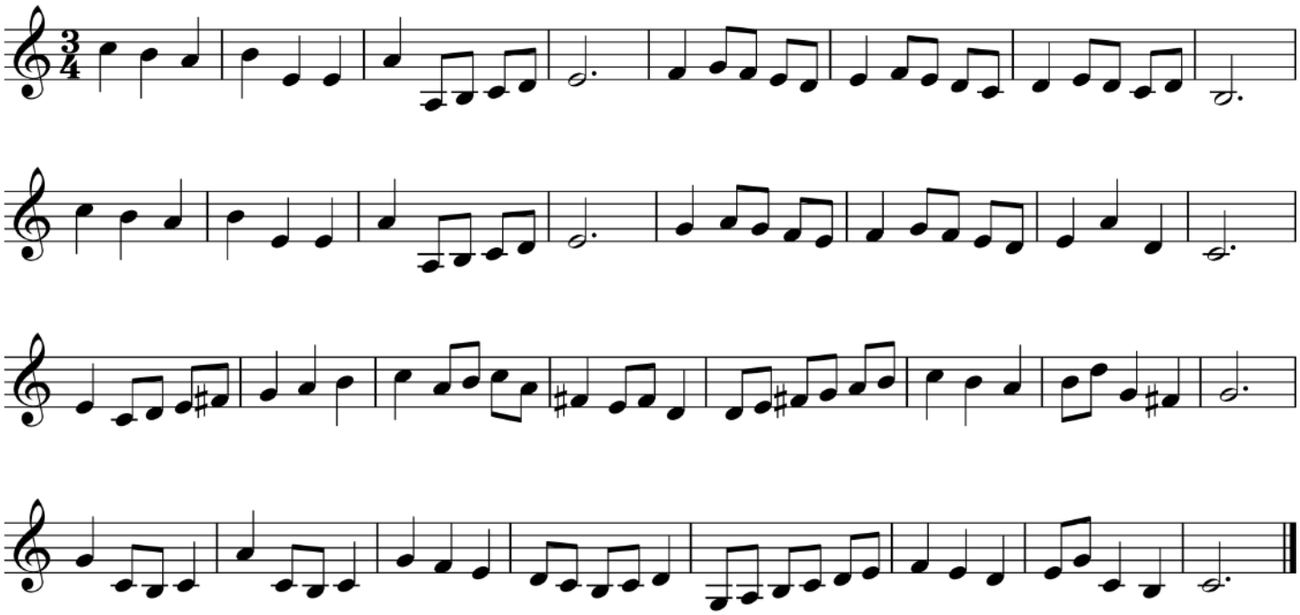


Moro numa casa, assim, assim.
Com porta p'rá rua, assim, assim.
Tem uma janela e uma varanda, assim, assim.
E uma chaminé que deita fumo, assim, assim!

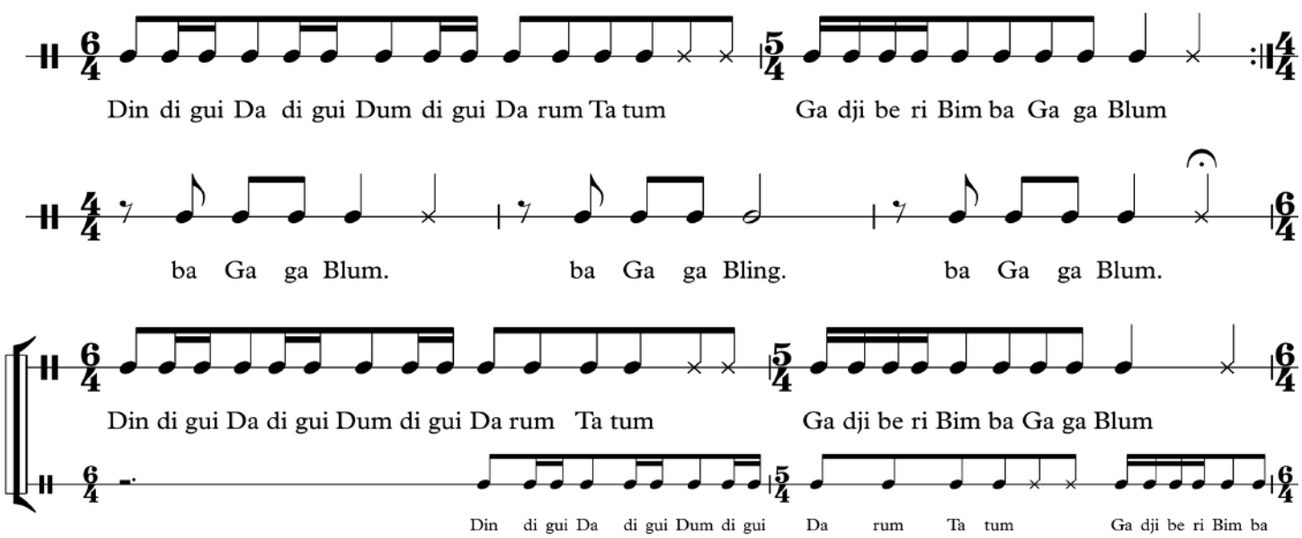
Estava um dia em casa, a fazer assim.
Tocaram à porta, trrim, trrim.
Fui ver à varanda, era o Urso Panda.
Mandei-o entrar, entrou devagar,
de-va-gar.
Sentou-se no sofá, coçou a barriga,
ofereci-lhe um chá numa chávena de loiça antiga.
Não quis o biscoito, trincou um bambu.
Saiu devagar, como tinha entrado.

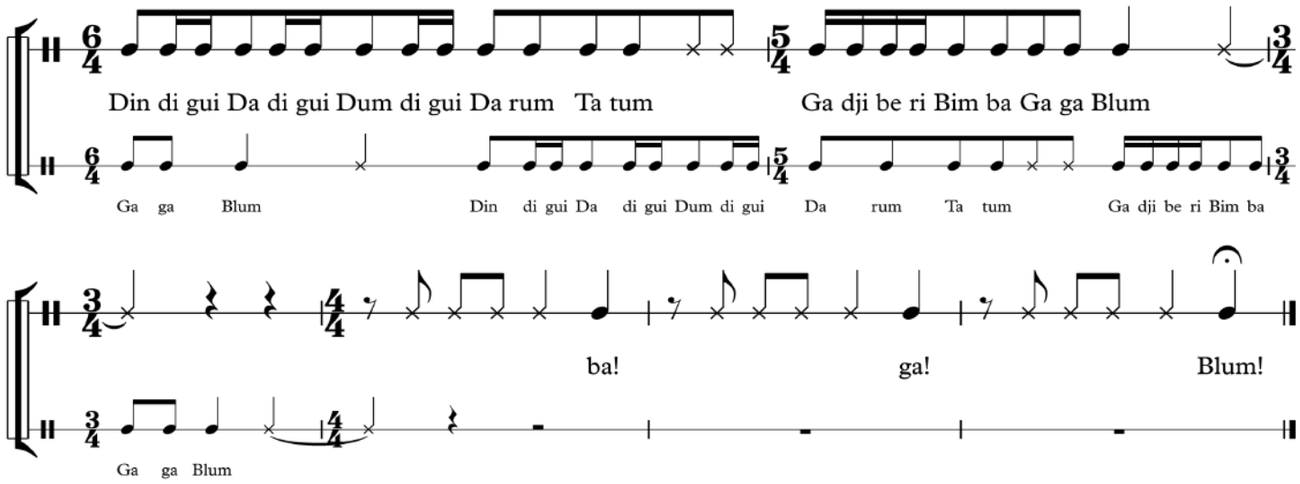
Estava um dia em casa, a fazer assim.
Tocaram à porta, trrim, trrim.
Fui ver à janela, era uma Gazela.
Convidei-a a entrar, entrou a saltar,
Sal-tar.
Sentou-se numa cadeira, roeu a madeira,
chamei-lhe a atenção, bateu com a pata no chão.
Pedi-lhe p'ra sair, mas ela não quis ir.
Só saiu passado um bocado.
Saiu a saltar, como tinha entrado.

21 Variação sobre Madalena Bach (AliBaBach/CMT)



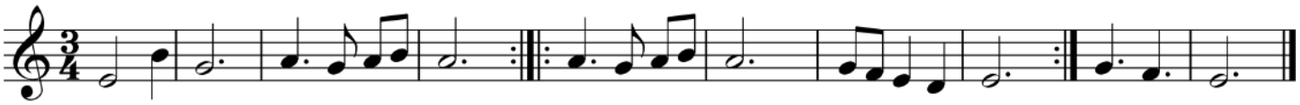
Din di gui Da 22 (BebéPlimPlim/CMT)





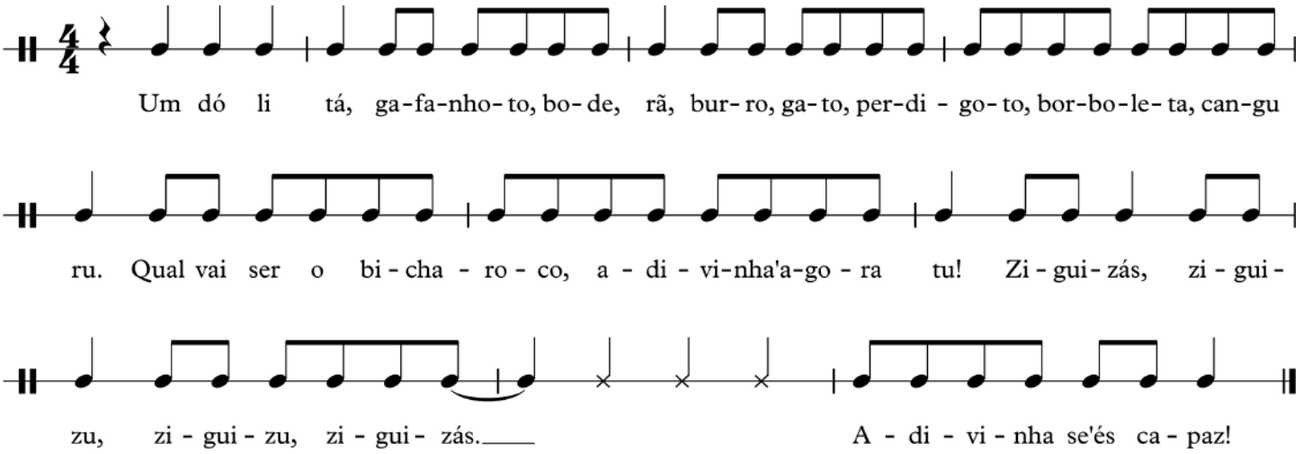
23 VALSA FRÍGIA

(PaPI/Opus Tutti)



24 UM DÓ LI TÁ

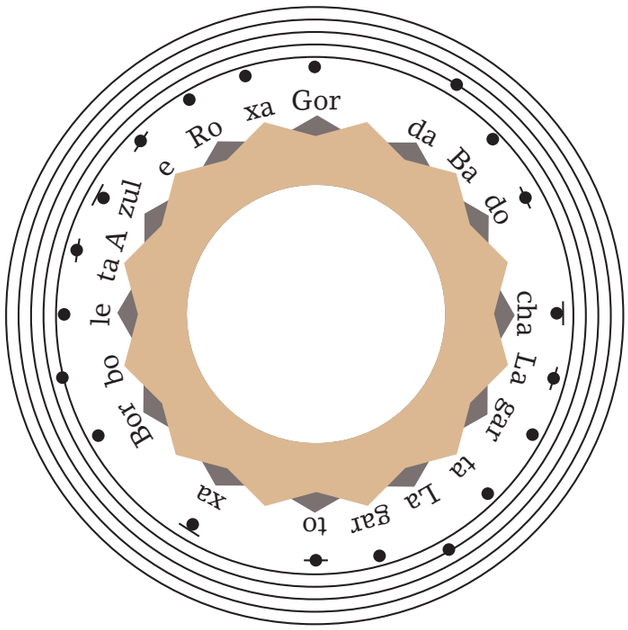
(Grande Bichofonia/CMT)

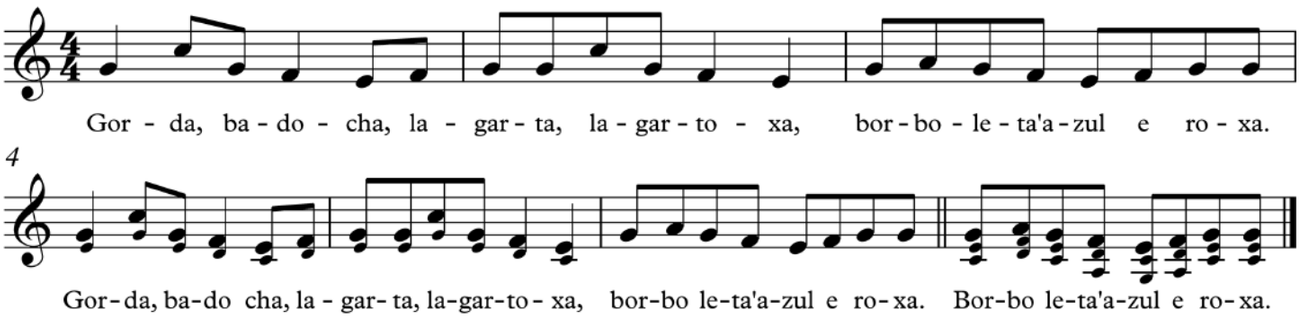


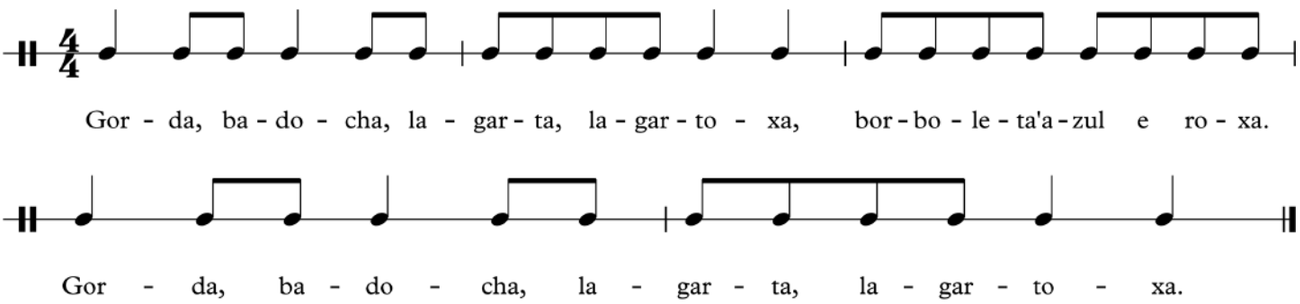
Um dó li tá, gafanhoto, bode, rã,
burro, gato, perdigoto,
borboleta, canguru.
Qual vai ser o bicharoco,
adivinha agora tu!
Ziguizás, ziguizu, ziguizu, ziguizás.
Adivinha se és capaz!

LAGARTOXA 25

(Jardim Interior/Opus Tutti)

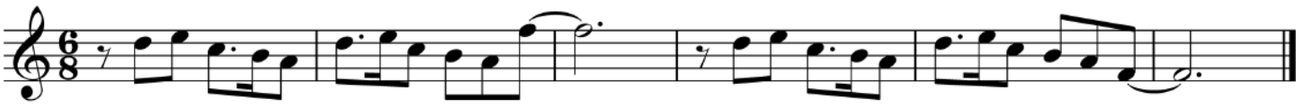




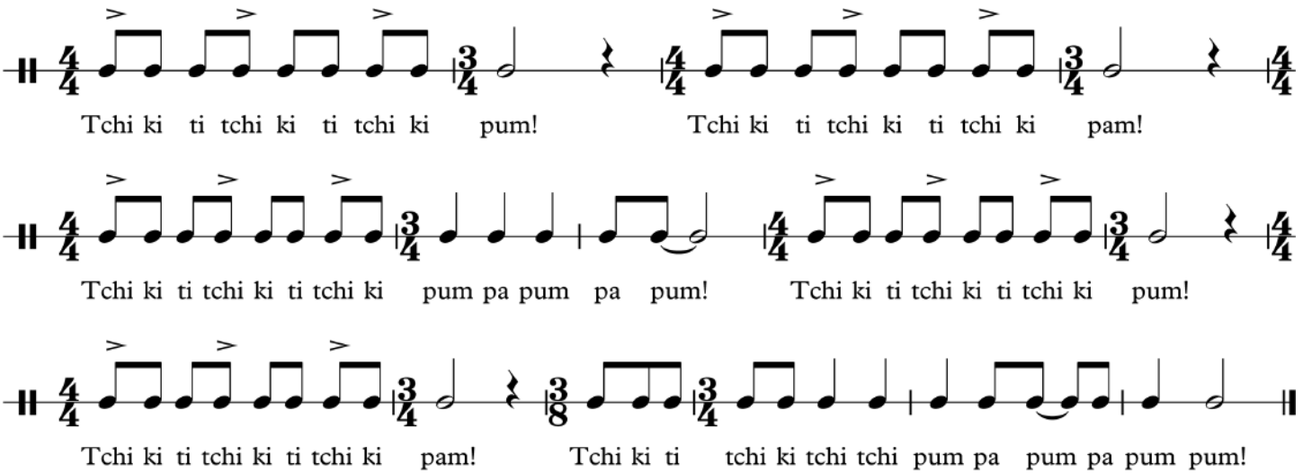


Gorda, badocha, lagarta, lagartoxa,
Borboleta azul e roxa.

26 FESTA (PaPI/UPD/Opus Tutti)

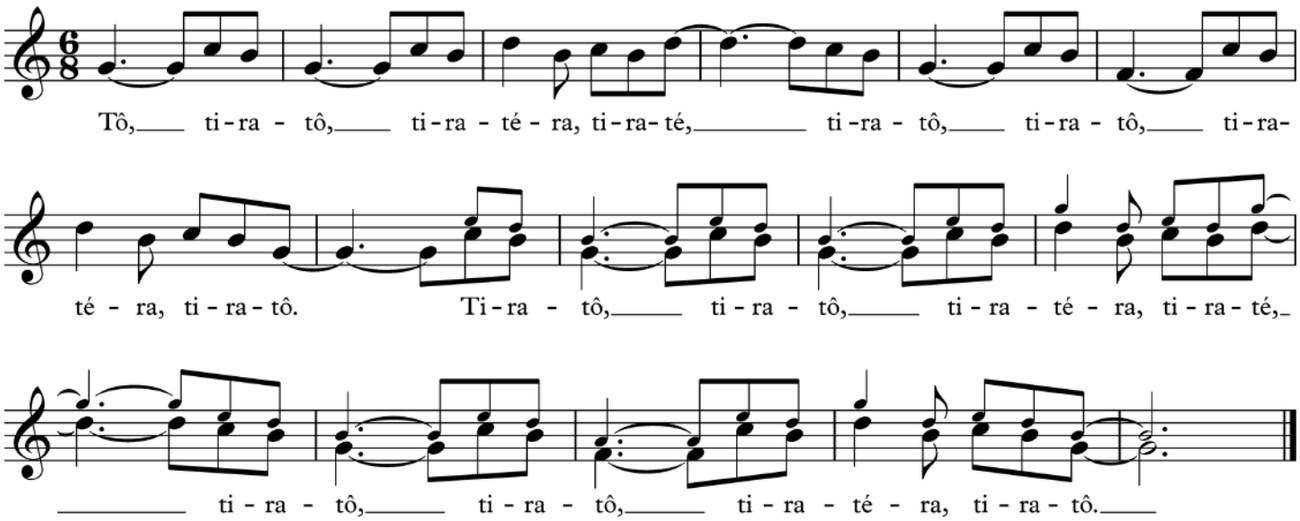


TCHI KI PUM 27



28 TIRATÔ

(Andakibebé/CMT)



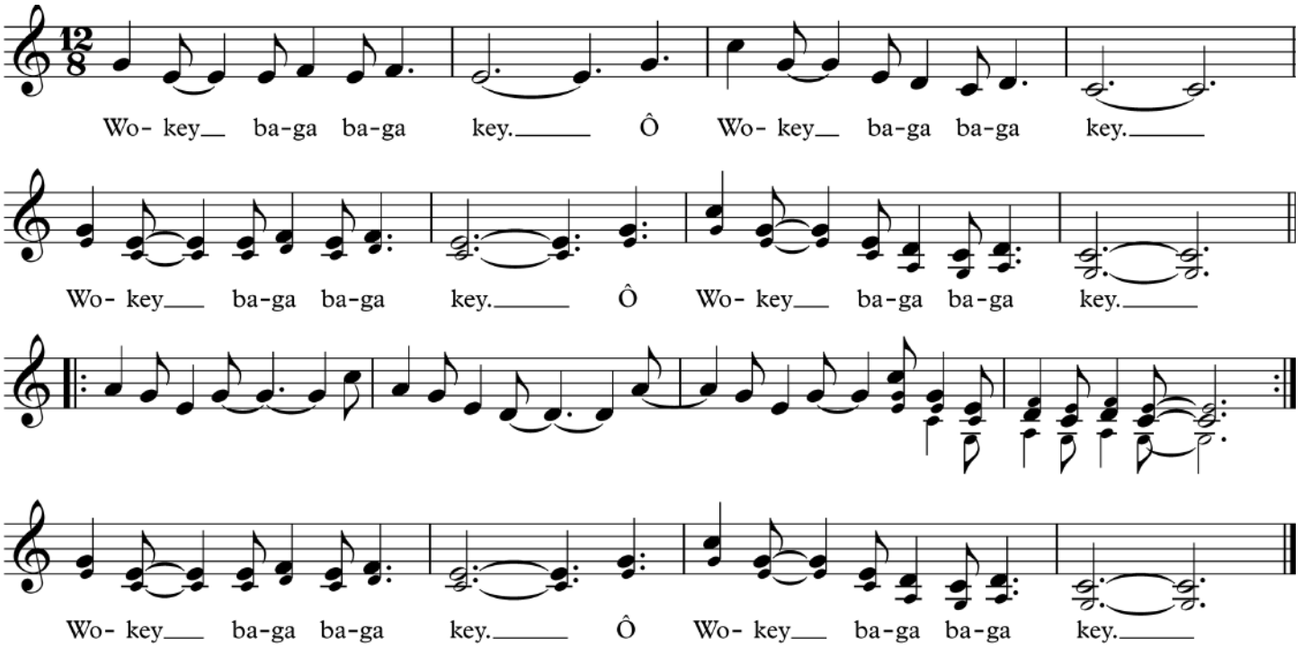
29 R DE RATO

(UPD/Opus Tutti/CMT)
(Improviso/Andakibebé/CMT/Música de Colo)

RRRRrrrrrrrrrr...
O rato reles, ruim, raivoso,
roeu a rolha rija da garrafa de rum
de Rodolfo, Rei da Rússia.

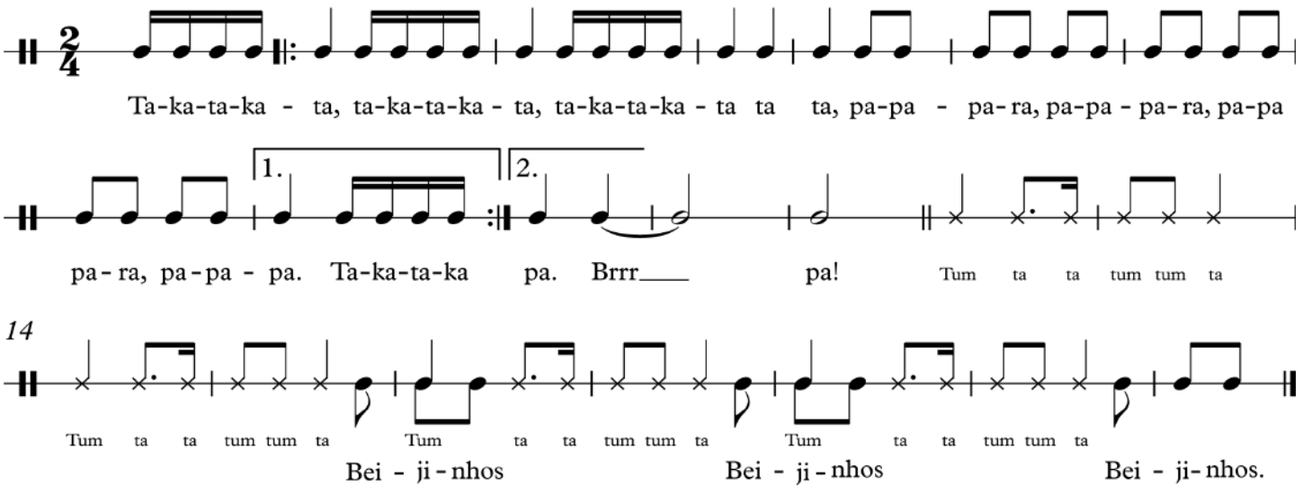
30 WOKEY BAGÁ BAGÁ KEY

(PaPI/Opus Tutti)



32 KIPOS-BEIJINHOS

(Andakibebé/CMT)



CARACTERIZAÇÃO DE MATERIAIS MUSICAIS/ ALINHAMENTO DO CD

A caracterização de materiais musicais aqui apresentada pretende ajudar o educador/artista a criar colos de música – à imagem do que é sugerido nas publicações "Colo da Terra" e "Colo dos Bichos" – facilitando uma seleção de repertório que respeite princípios de diversidade tonal e rítmica.

Naturalmente, essa escolha poderá ter também em conta outros parâmetros de dinamização musical abordados nas diversas publicações que constituem o *Manual Para a Construção de Jardins Interiores*.

Os exemplos auditivos do CD que integra esta publicação devem ser a principal referência para o educador/ /artista, que poderá sempre fazer as adaptações necessárias de modo a cantar dentro da sua zona de conforto vocal. Observe-se que nem sempre a tonicalidade tem correspondência direta com a tonalidade, uma vez que são conceitos diferentes. Note-se, também, que as tessituras aqui identificadas correspondem às das gravações do CD e não às das partituras, dado que estas foram escritas tendo presente o princípio da tónica móvel e da facilitação da leitura.

FAIXA	TÍTULO	TONALIDADE	ALTURA DA NOTA DE INÍCIO	TONICALIDADE	TESSITURA	MÉTRICA
1	Ô lelê	Menor	B3	mi	mi3 – si3	usual ternária
2	Ondas	Eólio	A3	fá#	fa#2 – lá3	usual ternária
3	Não é fala nem discurso	-	-	-	-	usual binária
4	Plic Ploc	Frígio	A3	ré	ré3 – lá3	usual combinada
5	Laranjinha	Maior	C3	fá	dó3 – dó4	usual binária
6	Avião	-	-	-	-	usual ternária
7	Salamandra Sandra	Maior	E3	lá	dó#3 – si3	usual ternária
8	Minhoca – canto rítmico	-	-	-	-	usual combinada
	Minhoca – melodia	Mista	C3	dó	mi2 – ré3	usual ternária
9	Primavera	Dórico	A3	fá#	dó#3 – si3	usual binária
10	Primavera – 2.ª voz	-	-	-	-	-
11	Olá, bebé	Pentatónico	G3	mi	ré3 – si3	usual binária
12	Olá, bebé – 2.ª voz		-			
13	Faço uma casa	-	-	-	-	multimétrica
14	Makatakoto	Pentatónico	E3	mi	ré3 – si3	usual ternária
15	As sete mulheres do Minho	Maior	C#3	fá#	fá#2 – sol#3	usual ternária
16	Frigo Digo	Frígio	Eb3	mib	sib2 – sib3	multimétrica
17	Ô kaiá kaiá	Dórico	F3	sib	mib3 – réb4	usual ternária
18	Tangerininha	-	-	-	-	usual binária
19	Carrossel	Frígio	G3	dó	dó3 – sib3	usual ternária
20	Moro numa casa	-	-	-	-	usual binária
21	Variação sobre Madalena Bach	Eólio	B3	si	fá#2 – dó#4	usual ternária
22	Din di gui Da	-	-	-	-	multimétrica
23	Valsa frígia	Frígio	E3	mi	ré3 – si3	usual ternária
24	Um dó li tá	-	-	-	-	usual binária
25	Lagartoxa – canto rítmico	-	-	-	-	usual binária
	Lagartoxa – canção	Maior	G3	dó	mi3 – dó4	usual binária
26	Festa	Lídio	A3	dó	dó3 – dó4	usual ternária
27	Tchi ki pum	-	-	-	-	multimétrica
28	Tiratô	Mixolídio	A2	lá	sol2 – mi3	usual ternária
29	R de rato	-	-	-	-	multimétrica
30	Wokey bagá bagá key	Maior	G3	dó	dó3 – dó4	usual ternária
31	Wokey bagá bagá key – 2.ª voz	-	-	-	-	-
32	Kipos-Beijinhos	-	-	-	-	usual binária

MANUAL PARA A CONSTRUÇÃO DE JARDINS INTERIORES – COLOS DE MÚSICA

Conceção e Produção
Companhia de Música Teatral + Projeto OpusTutti

Coordenação editorial
Helena Rodrigues, Paulo Ferreira Rodrigues, Paulo Maria Rodrigues

Música
Paulo Maria Rodrigues + Projeto OpusTutti + repertório tradicional

Texto
Helena Rodrigues, Paulo Ferreira Rodrigues, com a colaboração de Ana Isabel Pereira, António Rodrigues e Fernanda Lopes

Edição e revisão musical
Ana Isabel Pereira

Interpretação vocal, arranjos e gravação (CD)
Fernanda Lopes

Colaboração na interpretação vocal (CD)
António Rodrigues, Francisca Lopes

Coordenação educativa
Paulo Ferreira Rodrigues

Pós-produção/masterização
Pedro Vaz

Design
FBA./Ana Simões

Edição
Fundação Calouste Gulbenkian

Agradecimentos
Artur Silva, colaboradores Opus Tutti, Cristiana Vicente, Fabiana Leite, Malba Tormin, Vasco Pearce de Azevedo

Impressão e Acabamento
ACD Print, S.A.

ISBN 978-972-31-1564-2
Depósito Legal 407949/16
Tiragem 750 exemplares
abril de 2016

Apoios