

LILIA DE OLIVEIRA ROSA

**TRÊS PEÇAS ALEATÓRIAS DE L. C. VINHOLES  
NUMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA  
PARA CRIANÇA:**

**análise, criação de atividades musicais e *site***

UNICAMP - 2011



LILIA DE OLIVEIRA ROSA

**TRÊS PEÇAS ALEATÓRIAS DE L. C. VINHOLES  
NUMA ABORDAGEM PEDAGÓGICA  
PARA CRIANÇA:**

**análise, criação de atividades musicais e *site***

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Aci Taveira Meyer.

UNICAMP - 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Rosa, Lilia de Oliveira.  
R71t Trés peças aleatórias de L. C. Vinholes numa abordagem pedagógica para criança: análise, criação de atividades musicais e site. / Lilia de Oliveira Rosa. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Profª. Drª. Aci Taveira Meyer.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música Contemporânea - Brasil - Séc XX. 2. Educação Musical. 3. Musicalização. 4. Musica - Análise, apreciação. 5. Acaso. 6. Didática. I. Meyer, Aci Taveira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Three aleatories pieces by L. C. Vinholes in a pedagogical approach for children: analysis, production of musical activities and site".

Palavras-chave em inglês (Keywords): Contemporary Music – Brazil - Twentieth century ; Musical Education ; Musicalization ; Music - Analysis, appreciation ; Aleatory Music ; Music Teaching.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Aci Taveira Meyer.

Profª. Drª. Lenita Waldige Mendes Nogueira.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Prof. Dr. Andersen Viana.

Prof. Dr. Carlos Alberto Silva Yansen.

Data da Defesa: 24-02-2011

Programa de Pós-Graduação: Música.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda Lília de Oliveira Rosa - RA 10631 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Aci Taveira Meyer  
Presidente

Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira  
Titular

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco  
Titular

Prof. Dr. Andersen Viana  
Titular

Prof. Dr. Carlos Alberto Silva Yansen  
Titular



*Dedico este trabalho a Deus,  
aos meus queridos pais Lourdes e Carlos Alberto (in memoriam),  
aos meus filhos Ruriá e Naiara,  
aos meus irmãos, amigos, alunos e  
aos professores de música.*





## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora professora Dra. Aci Taveira Meyer, pela dedicação, incentivo constante, paciência, compreensão e contribuições valiosas ao longo de todo o trabalho;

Aos compositores Gilberto Mendes, Gil Nuno Vaz, Roberto Martins e ao engenheiro Brasil Eugênio da Rocha Brito, pela gentileza, atenção e dispostos a prestar entrevistas, o que muito me honra;

Ao etnomusicólogo Dr. Mário de Souza Maia, pesquisador da vida e da obra de L. C. Vinholes, pela ajuda inestimável;

Aos professores que enviaram material para a pesquisa, especialmente Dr. Andersen Viana, Dra. Maria Yuka de Almeida Prado e Dr. Valério Fiel da Costa;

Aos professores Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira, Dr. Edmundo Hora, Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco e Dra. Eliete de Godoy, pela participação e colaboração nas bancas de monografias e qualificação de tese;

Aos amigos e pianistas José Renato Barzon e Júlio R. Prado pela participação nas experiências solicitadas nesta pesquisa, disponibilizando espaços, prestando depoimentos, confeccionando cartões e, principalmente, pela apresentação pública da *Instrução 62*, em 2006, no Auditório da Escola Municipal de Iniciação Artística, de Mogi-Guaçu/SP, enfim, pela ajuda inestimável;

Aos professores, funcionários e especialmente os alunos do Centro Comunitário São Francisco de Assis, instituição de educação não formal ligada à Secretaria de Educação da Prefeitura de Amparo, estado de São Paulo, pela participação sempre alegre nas aulas e sugestões enriquecedoras nas experiências musicais deste trabalho;



Aos alunos de São Paulo, especialmente os meus pequenos mestres André, Tamae e Tatiana, pela participação sempre positiva e criativa nas aulas de musicalização;

À querida irmã Carla e ao amigo Vinholes, pela preciosa contribuição com a língua inglesa;

Ao querido ex-aluno Carlos Younes, pelas sugestões e ajuda na montagem do *site*;

Aos amigos e colaboradores Cristiano Melli e Júlio César Rossi, pelas filmagens de entrevistas;

Ao músico e amigo Joaquim Cruz, pelo apoio e empréstimos de publicações de John Cage.

Aos meus filhos amados, Ruriá, pela ajuda na edição de vídeos, e Naiara, na criação de ícones/desenhos para o *site*;

Aos amigos Júlio, Clélia, Selma, Inês, Sílvia, Sueli, Eunice, Danilo, Michel, Cezar, Celso, pela amizade e apoio incondicional;

Aos meus queridos amores Carlos Alberto Rosa e Adelvina Maria de Sousa, pelo carinho, apoio e palavras de incentivo; e

Aos professores e funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP, da Biblioteca do Instituto de Artes e do Centro de Documentação de Música Contemporânea – CDMC/UNICAMP, que colaboraram direta ou indiretamente para a realização desta pesquisa.



## AGRADECIMENTO ESPECIAL

Ao compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes, pela disponibilização de seu material, seu tempo e suas idéias, pela confiança e carinho, pela incansável e total colaboração, pelo incentivo sempre positivo e apoio incondicional, pelas sugestões preciosas e pela amizade bonita que se fortaleceu a partir dessa pesquisa. Este trabalho não teria chegado até aqui sem a sua admirável generosidade e paciência.



## RESUMO

O objetivo principal desta pesquisa é estudar três peças aleatórias do compositor pelotense Luiz Carlos Lessa Vinholes – *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer (1961); *Instrução 62*, para instrumentos de teclado (1962); e *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi*, para bocas (1979) – e, a partir da análise deste material, criar atividades pedagógicas para o uso em salas de musicalização com crianças na faixa-etária de seis a dez anos de idade. O trabalho desenvolveu-se a partir das seguintes questões: Como estimular a imaginação e a criatividade da criança? Quais tipos de músicas ou obras contemporâneas seriam adequados para tal propósito? As peças de Vinholes apresentam-se como possível resposta para estas questões, justamente por serem aleatórias e não exigirem dos usuários qualquer conhecimento musical tradicional ou, ainda, por utilizarem novos códigos ou notações de fácil leitura ou entendimento. Para a comprovação da hipótese, a pesquisadora utilizou-se da abordagem qualitativa, privilegiando a obtenção de dados descritivos mediante contato direto e interativo com a situação objeto de estudo. Na fundamentação, as principais abordagens pedagógicas da segunda metade do século XX foram discutidas, no intuito de compreender os pressupostos educacionais de pedagogos contemporâneos e contextualizar as peças de Vinholes no âmbito educacional. O trabalho propõe, ainda, a criação de um *site* para a preservação e divulgação da vida e obra de Vinholes, bem como da presente pesquisa. A autora acredita que este trabalho possa contribuir para o surgimento de novas reflexões, hipóteses, estudos e pesquisas no âmbito da pedagogia musical e do repertório contemporâneo e, principalmente, na formação e postura didática de futuros professores de música e musicalização.

**Palavras-chave:** Música Contemporânea Brasileira, Música Aleatória, Educação Musical, Musicalização, Didática Musical, Música para criança, Análise musical.





## ABSTRACT

The main objective of this research is to study three aleatory pieces by the composer from Pelotas/RS Luiz Carlos Lessa Vinholes: *Instrução 61*, for any four instruments (1961); *Instrução 62*, for keyboard instruments (1962); and *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi*, for mouthes (1979) and, from the analysis of this material, create pedagogical activities for use in musicalization classes with children from six to ten years old. This work has been developed from the following questions: How to stimulate the child's imagination and creativity? What kind of music or contemporary works would be appropriate for such purpose? The pieces by L. C. Vinholes are presented as possible answers to these questions, precisely because they are aleatory, do not require any knowledge of traditional music and, better yet, for using new codes and notation of easy reading and understanding. To prove this hypothesis, the researcher used the qualitative approach focusing on obtaining descriptive data through direct and interactive contact with the object of study situation. In the grounds, the main pedagogical approaches of the second half of the twentieth century were discussed in order to understand the educational assumptions of contemporary educators and contextualize the pieces by Vinholes in the educational scope. The paper also proposes the creation of a site for the preservation and dissemination of some aspects of the activities and work of L. C. Vinholes, as well as to make available the present research. The author believes that this work can contribute to the rise of a new thinking, assumptions, studies and researches in the field of music pedagogy and contemporary repertoire, especially in training and didactic/pedagogical attitude of teachers of music and musicalization.

**Key words:** Brazilian Contemporary Music, Aleatory Music, Musical Education, Musicalization, Music Teaching, Music for Children, Musical Analysis.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – L. C. Vinholes. Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	30
<b>Figura 2</b> – Primeiro uso mundial da <i>Instrução 61</i> , de L. C. Vinholes (1961). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	38
<b>Figura 3</b> – L. C. Vinholes (em pé, à esquerda), o Maestro Mon Bok Kim e a Orquestra Sinfônica da Coréia (1964). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	39
<b>Figura 4</b> – Partitura de L. C. Vinholes para a poesia <i>vento-folha</i> , de Pedro Xisto. Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	41
<b>Figura 5</b> – L. C. Vinholes ensaiando os alunos da Escola Primária de Ohtani, Suzu. <i>Hino Escolar</i> (1962). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	45
<b>Figura 6</b> – L. C. Vinholes, Brasília, 2008. Foto de Helena Maria Ferreira. Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	48
<b>Figura 7</b> – <i>A colaboradora</i> . Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	57
<b>Figura 8</b> – <i>Instrução 61</i> , de L. C. Vinholes (1961). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	65
<b>Figura 9</b> – <i>Instrução 61</i> , de L. C. Vinholes (1961/Trad.). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	66
<b>Figura 10</b> – Os quatro tipos de cartões da <i>Instrução 61</i> .....	68
<b>Figura 11</b> – Exemplo de (suposta) ordenação de cartões.....	69
<b>Figura 12</b> – Relação notacional sinótica entre os dois tipos de linhas.....	70
<b>Figura 13</b> – <i>Instrução 62</i> , de L. C. Vinholes (1962/Trad.). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	77
<b>Figura 14</b> – Os quatro lados de um cartão com dois tipos de gráficos.....	79



<b>Figura 15</b> – Alguns cartões da <i>Instrução 62</i> .....	81
<b>Figura 16</b> – Cartão com três informações ou gráficos musicais.....	82
<b>Figura 17</b> – Cartão com duas (1) ou três informações musicais (2).....	83
<b>Figura 18</b> – <i>Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi</i> (1979), de L. C. Vinholes. Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes.....	87
<b>Figura 19</b> – Brinquedo de Roda.....	109
<b>Figura 20</b> – Brincadeira de descobrir: “Quem sou eu?” .....	110
<b>Figura 21</b> – Jogo de Palitinhos.....	111
<b>Figura 22</b> – Caixinhas sonoras.....	112
<b>Figura 23</b> – Exploração e Improvisação.....	113
<b>Figura 24</b> – Os quatro cartões da <i>Instrução 61</i> .....	119
<b>Figura 25</b> – Escuta de sons.....	119
<b>Figura 26</b> – Escolha do cartão.....	119
<b>Figura 27</b> – Gráficos na posição vertical.....	120
<b>Figura 28</b> – Auto-correção da atividade.....	121
<b>Figura 29</b> – Exploração do teclado.....	122
<b>Figura 30</b> – Apresentação da dupla: instrumentista e <i>colaborador</i> .....	123
<b>Figura 31</b> – Apresentação da <i>Instrução 61</i> .....	124
<b>Figura 32</b> – Escuta e Identificação.....	125
<b>Figura 33</b> – Identificação do gráfico.....	125
<b>Figura 34</b> – Estória sonora.....	126
<b>Figura 35</b> – Estradinha sonora.....	127
<b>Figura 36</b> – Confeccção.....	128



<b>Figura 37</b> – Apresentação: criação.....	128
<b>Figura 38</b> – Som curto.....	128
<b>Figura 39</b> – Uma idéia.....	128
<b>Figura 40</b> – Adivinha.....	128
<b>Figura 41</b> – Saltando o cartão do silêncio.....	129
<b>Figura 42</b> – Estátua ou Silêncio.....	129
<b>Figura 43</b> – Apresentação da <i>Instrução 62</i> .....	130
<b>Figura 44</b> – Cartão com três informações.....	131
<b>Figura 45</b> – Música da caixinha.....	133
<b>Figura 46</b> – <i>Rap</i> : improvisação.....	138
<b>Figura 47</b> – Apresentação.....	142
<b>Figura 48</b> – Jogando (I).....	142
<b>Figura 49</b> – Jogando (II).....	142
<b>Figura 50</b> – Brincadeira da Conchinha.....	143
<b>Figura 51</b> – Jogo de Botões Coloridos.....	143
<b>Figura 52</b> – Analisando.....	144
<b>Figura 53</b> – Desmontando.....	144
<b>Figura 54</b> – Desenhando os números.....	144
<b>Figura 55</b> – Construindo.....	144
<b>Figura 56</b> – Escuta: <i>A Cigarra e A Orquestra</i> (2006), de Andersen Viana.....	146
<b>Figura 57</b> – Livre experimentação: aleatória.....	150
<b>Figura 58</b> – Duração: escuta.....	151





<b>Figura 59</b> – Altura: leitura.....	152
<b>Figura 60</b> – Cartelas: Altura.....	152
<b>Figura 61</b> – Desenhando os gráficos: Altura.....	153
<b>Figura 62</b> – Escuta de cartões: Altura.....	153
<b>Figura 63</b> – Movimento sonoro: rolhinhos.....	154
<b>Figura 64</b> – Lata Maluca: sons diversos.....	154

### **LISTA DE QUADROS**

<b>Quadro 1</b> – Amostra/Sujeitos.....	105
---	-----



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>7</b>
1.1 Breve contextualização histórica.....	9
1.2 Trajetória de Hans-Joachim Koellreutter.....	19
1.3 Abordagens Pedagógicas.....	24
<b>CAPÍTULO 2: L. C. VINHOLES: VIDA E OBRA.....</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO 3: TRÊS PEÇAS ALEATÓRIAS DE VINHOLES.....</b>	<b>49</b>
3.1 Introdução.....	51
3.2. <i>Instrução 61</i> .....	54
3.2.1 Considerações sobre a obra.....	59
3.2.2 Partitura.....	64
3.2.3 Análise do material.....	66
3.3 <i>Instrução 62</i> .....	74
3.3.1 Considerações sobre a obra.....	75



3.3.2 Partitura.....	76
3.3.3 Análise do material.....	78
3.4 <i>Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi</i> .....	84
3.4.1 Considerações sobre a obra.....	85
3.4.2 Partitura.....	87
3.4.3 Análise do material.....	88
<b>CAPÍTULO 4: CRIAÇÃO DE ATIVIDADES MUSICAIS</b> .....	<b>95</b>
4.1 Metodologia.....	97
4.1.1 Problemas.....	98
4.1.2 Hipótese.....	98
4.1.3 Objetivos.....	99
4.1.4 Coleta de dados.....	99
4.2 Estudos de caso.....	104
4.2.1 Sujeitos.....	104
4.2.2 Cronograma de atividades.....	107
4.3 Criação de atividades musicais.....	149



4.3.1 Plano de ensino.....	149
4.4 Criação de <i>site</i> .....	155
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>157</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>161</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>167</b>





## INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho surgiu como decorrência da pesquisa desenvolvida por ocasião do mestrado, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, no período de 2001 a 2004, onde se realizou um estudo panorâmico da pedagogia musical no século XX e um levantamento de obras para coro infantil *a cappella* de compositores e educadores musicais brasileiros.

A pesquisa de mestrado resultou ainda na criação de um catálogo de aproximadamente 120 obras de autores brasileiros – *Coleção Brasileira Para Coros Infantis* (C BRAS CI) –, que se encontra disponibilizada no Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural - CIDDIC, espaço que hoje reúne o antigo Centro de Documentação de Música Brasileira – CDMC/UNICAMP.

Nesta ocasião, algumas músicas ou partituras coletadas chamaram a atenção da pesquisadora pelo tratamento ou procedimento composicional de caráter aberto e, dentre essas, encontrava-se a *Peça/Pessa Para Fazer Psiu/Xi*, para bocas, de L. C. Vinholes. Além de se destacar das demais peças da própria coleção, caracterizada pelo predomínio de canções e/ou melodias tonais, a proposta do fazer criativo coletivo era bastante instigadora. A peça não possuía partitura convencional e o texto propunha o uso de apenas dois tipos de sons (dois vocábulos: *psiu* e *xi*), além de sugestões de mímicas e/ou cenas para a construção da peça. Curiosamente, a peça havia sido escrita no Ano Internacional da Criança, em 1979, e estreada por um grupo coral de adultos.

Em um primeiro momento, a pesquisadora percebeu que a peça poderia instigar o fazer criativo em sala de aula de maneira curiosa e prazerosa, bem como aproximar a criança de um novo repertório (autores contemporâneos) em salas de musicalização. Então, surgiram as primeiras questões: “A *Peça/Pessa* pode se tornar uma ferramenta pedagógica no processo de musicalização para estimular o fazer criativo? Além de sua realização musical (criação), a peça possibilita trabalhar com conceitos básicos musicais? Quais tipos de conceitos?”

Assim, na tentativa de levantar mais informações sobre a obra como, por exemplo, "o grupo musical que havia estreado a peça, como foi pensada a sua execução, se existia uma gravação etc.", a pesquisadora entrou em contato com o compositor que, além de ter respondido às suas perguntas, também comentou sobre duas outras peças aleatórias que acreditava ser possível o seu uso com as crianças: as *Instruções 61 e 62*, originalmente também estreadas por adultos.

As duas *Instruções* foram enviadas pelo compositor e, diante dos cartões gráficos ou partituras instigadoras, a pesquisadora teve a certeza de que a situação problema desta pesquisa nascia ali.

A peça *Instrução 61* (1961), para quatro instrumentos quaisquer, historicamente reconhecida como a primeira peça aleatória brasileira, possuía um procedimento técnico inusitado, o embaralhamento de cartões gráfico-musicais, que se alinhava às técnicas didáticas da pedagogia musical contemporânea da época: os jogos musicais e as atividades de improvisação e exploração sonora em salas de musicalização com crianças.

As questões foram surgindo: “As peças podem ser executadas com crianças e adolescentes? A notação contemporânea facilita o fazer criativo? As *Instruções* motivam os alunos a criarem novas músicas ou idéias?” E, então, as questões da presente pesquisa: “Como estimular a imaginação e a criatividade da criança? Quais os tipos de músicas ou obras contemporâneas seriam adequados para tal propósito?”

Acreditando que as peças de Vinholes poderiam estimular o potencial criativo de crianças, justamente por serem aleatórias e não exigirem dos usuários qualquer conhecimento musical tradicional, bem como servir de ferramenta pedagógico-musical para a apresentação de conceitos musicais básicos em salas de musicalização (alunos entre seis a dez anos de idade), a pesquisadora buscou as respostas junto às próprias crianças. Ou seja, as peças foram experimentadas num grupo de alunos e a coleta de dados, análise e interpretação possibilitaram a criação de atividades musicais e a sugestão de uma pequena lista de repertório para escuta musical (suporte pedagógico ao educador).

Assim, os principais objetivos desta pesquisa são: estudar e analisar três peças aleatórias de Vinholes – *Instrução 61*, *Instrução 62* e *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* – e, com a colaboração dos sujeitos participantes, criar atividades pedagógico-musicais que estimulem a imaginação e a criatividade. Levantar músicas que sensibilizem as crianças ao fazer musical criativo, bem como criar um *site*<sup>1</sup> oficial para a divulgação da vida e obra de L. C. Vinholes, também de forma

---

<sup>1</sup> In: <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

colaborativa, ou seja, o compositor disponibilizando suas partituras, artigos e outros documentos de seu Arquivo Particular.

Para tais propósitos, a pesquisa empregou as técnicas do método qualitativo e desenvolveu uma pesquisa com caráter histórico (Capítulos 1 e 2), analítico (Capítulo 3), descritivo e criativo (Capítulo 4), possibilitando ainda orientações ao professor de música sobre a aplicação das atividades musicais.

Dessa forma, a tese organizou-se em quatro capítulos, a saber:

No CAPÍTULO 1, “Fundamentação Teórica”, a pesquisadora faz uma breve contextualização histórica sobre os conceitos de som e acaso (aleatório) na música do século XX, as influências das novas pesquisas e estéticas na educação musical da segunda metade do século, a trajetória de Koellreutter e o seu pensamento como educador e breve relato dos principais enfoques pedagógicos, a fim de compreender os princípios da música aleatória de Vinholes e os procedimentos didáticos empregados nos estudos com os sujeitos participantes desta pesquisa.

O CAPÍTULO 2, “L. C. Vinholes: vida e obra”, apresenta a trajetória do compositor pelotense, autor das peças aleatórias (objeto de estudo da pesquisa), e a sua importância histórica como músico e poeta.

No CAPÍTULO 3, “Três peças aleatórias de Vinholes”, é analisado o conjunto das três peças aleatórias no intuito de compreender os princípios e os procedimentos composicionais utilizados pelo compositor na elaboração das respectivas peças: *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer (1961),

*Instrução 62*, para piano ou outro instrumento de teclado (1962) e a *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi*, para bocas.

O CAPÍTULO 4, “Criação de atividades musicais”, é a verificação da hipótese da presente tese. Aqui se explica com detalhes a metodologia empregada na pesquisa, os experimentos realizados com as peças junto ao grupo de alunos, a criação e a aplicação de atividades musicais baseadas nos procedimentos técnicos das peças aleatórias, a didática construtivista e a colaboração dos sujeitos na pesquisa para a criação dessas atividades, a sugestão de pequena lista de repertório com músicas brasileiras para estimular a imaginação e a criatividade do aluno (suporte pedagógico ao educador), bem como a criação do *site* oficial do compositor L. C. Vinholes (o *menu* e a *idéia*) para a divulgação de material disponibilizado pelo autor.

A CONCLUSÃO mostra sucintamente os resultados alcançados nesta pesquisa, as possibilidades pedagógicas que as peças aleatórias de Vinholes podem proporcionar ao ensino da música com crianças (estimulando o potencial criativo do aluno e o fazer artístico do grupo), além de levar o educador a uma reflexão sobre a sua prática educativa com crianças.

Espera-se que este trabalho contribua para uma melhor compreensão do problema e que novas pesquisas surjam nesta linha.



**CAPÍTULO 1**

**FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**





## 1. 1 Breve contextualização histórica

A música do século XX caracterizou-se por uma amplitude estilística nunca antes vista, cujos numerosos movimentos musicais registraram importantes "contribuições, inovações, transformações e, logicamente, contrastes" (VILLA-ROJO, 1988, p.6) que marcaram todo o período.

Nas tentativas de renovação da linguagem musical tradicional (materiais e meio), bem como na busca de novas poéticas ou direções, as conseqüências não ficaram limitadas às questões puramente de ordem técnica, mas ainda multiplicaram-se todas as possibilidades de expressão através do próprio som (matéria prima). O começo do século XX foi marcado pelas inúmeras experimentações e a instauração de um novo conceito de som.

"Som é tudo o que soa. Assim, ruído também é som. [...] o silêncio torna-se um elemento de expressão; o vazio repleto de possibilidades" (KOELLREUTTER, 1985, p.33-35, passim).

Este autor comenta que as primeiras experiências com ruídos surgiram no ano de 1912, quando o compositor italiano Luigi Russolo organiza uma orquestra de ruídos, a *Intona Rumore*, e os classifica em seis grupos:

- 1º Grupo: estalos, estampidos, estouros.
  - 2º Grupo: assobios, sibilos.
  - 3º Grupo: murmúrios, sussurros.
  - 4º Grupo: chiados, guinchos.
  - 5º Grupo: percussão.
  - 6º Grupo: vozes de seres vivos (animais e humanos)
- (KOELLREUTTER, 1985, p.33-34).

Além do novo conceito de som, a música ou a composição musical do começo do século XX, de acordo com Koellreutter (1985)<sup>2</sup>, foi profundamente influenciada por outros conceitos oriundos de descobertas revolucionárias no mundo científico, especialmente a idéia do *Relativismo* de Bernhard Riemann (1826-1866) e outras decorrentes desta como, por exemplo, a *Teoria da Relatividade* de Albert Einstein (1879-1955) - mostrando que o tempo e o espaço não existem em separado -, e a *Mecânica Quântica* de Max Karl Ernst Ludwig Planck (1858-1947) e Werner Heisenberg (1901-1976), que introduziram o Princípio da Incerteza.

Koellreutter (1985) explica ainda que o modo de se pensar o mundo mudou, a música e a estética da composição também se modificaram, mas a sociedade ou o homem comum daquela época não compreendeu essas mudanças, bem como não acompanhou a ciência e a arte que avançavam em passos acelerados.

Então, não compreendendo o que se passava nestas áreas de conhecimento, o homem comum ou a sociedade em geral foi se distanciando delas cada vez mais e, ainda hoje, a não compreensão do *Relativismo*, é um dos grandes problemas da época atual. E completa:

Para que se possa compreender o Relativismo e todas as conseqüências [...] é necessário transcender o pensamento racionalista por meio de um pensamento integrador ou arracional. Arracionalidade é diferente de irracionalidade. Por irracionalidade entende-se a ação sem uso consciente da razão. Arracionalidade consiste na transcendência do pensamento racional, ou seja, a integração do pensamento tradicional num novo pensar mais globalizante. O prefixo *a* (*alpha* primitivo), na palavra arracional,

---

<sup>2</sup> Cf. Koellreutter, 1985, p.19-20.

priva o conceito racional de seu valor absoluto, transcendendo-o. Baseado na descoberta da física moderna, de que o homem não é capaz de realmente observar o mundo físico, o cientista John A. Wheeler constata que o homem deixa de existir como observador para tornar-se participante da realidade.

Segundo Eco (2005), aplicações de conceitos científicos foram transpostos ao plano das artes como, por exemplo, a desordem (ausência de forma e estrutura no sentido tradicional), a causalidade, o indeterminado, o provável, o ambíguo e o polivalente.

Como conseqüências dessa ruptura, da ordem tradicional do homem ocidental, instauraram-se novas dialéticas historicistas, hipóteses da indeterminação, probabilidade estatística e modelos provisórios e variáveis.

No âmbito da música, após a Segunda Guerra Mundial, diferentes estéticas surgiram como, por exemplo, a livre improvisação, experimentação, música aleatória, acaso, indeterminação, entre outras concepções estilísticas de ideologias mais livre, aberta e democrática (composição coletiva). Essas idéias foram amplamente exploradas pelos compositores do mundo ocidental como, por exemplo, Charles Ives, Frederic Rzewski, Lukas Foss, Henry Cowell, John Cage, Pierre Boulez, Morton Feldman, Earl Brown, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, entre muitos outros.

Apesar de seu efeito devastador, a Segunda Guerra Mundial acabou trazendo indiretamente algumas vantagens para a música, principalmente as invenções tecnológicas advindas do desenvolvimento da indústria do som e das rádios como, por exemplo, o microfone e os gravadores magnéticos (1939),

colaborando para o surgimento da Música Concreta, com Pierre Schaeffer (1949) e Música Eletrônica, rádio de Colônia, Alemanha (1952).

Além das pesquisas sonoras dos compositores da Música Concreta e da Música Eletrônica, os músicos ampliaram de tal modo o material, a forma e as técnicas que, segundo Terra (2000, p.17), "acabaram por colocar em questão a própria noção de música e de obra de arte". Os conceitos de ordem e liberdade na criação musical, a partir da segunda metade do século, provocaram mudanças de paradigmas que configuraram uma produção artística de estéticas inovadoras.

As novas estéticas e os novos paradigmas causaram discussões calorosas, principalmente nas décadas de 50 e 60, pois muitos compositores e teóricos divergiam sobre os conceitos, terminologia, procedimentos composicionais (estrutura e forma) e a participação do intérprete.

Neste período, confrontaram-se as idéias de duas personalidades do meio musical, John Cage (1912-1992) e Pierre Boulez (1925), pois ambos divergiam no modo de conceber a relação ordem e liberdade no processo criativo, o que implicava especificamente a questão da maior ou menor liberdade de escolha ao intérprete.

Assim, os termos indeterminação, acaso e aleatório apresentavam-se como proposições substancialmente distintas para ambos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Na verdade, alguns estudos (COSTA, 2009; TERRA, 2000) comentam que o confronto ocorreu entre duas vertentes que tiveram o desenvolvimento de suas idéias num ponto comum: a música serial de Anton Webern. Porém, ambos fizeram leituras diferentes da obra weberniana: Boulez pesquisou os aspectos positivos, as novas possibilidades na série musical e Cage, os aspectos negativos, o silêncio. Os pesquisadores também comentam que de um lado ficou a representação dos EEUU (Cage) e do outro a Europa (P. Boulez e K. Stockhausen).

O processo de indeterminação de John Cage surgiu com *Music of Changes* (1951), peça para piano, cuja proposta serviu inicialmente como *meio* de libertação do próprio subconsciente do compositor na busca da superação do dualismo sujeito-objeto e, mais tarde, incorporou-se ao processo composicional. Nesta peça e algumas outras, Cage usou o *I-Ching* como método para organizar a forma e resolver o problema do arbítrio (COSTA, 2009).

Segundo Terra (2000) e Costa (2009), em 1958, durante uma conferência no Curso de Verão de Darmstad, Cage utilizou pela primeira vez o termo indeterminação referindo-se ao fato de uma peça poder ser executada de maneiras diferentes, significando uma participação efetiva do intérprete na própria construção musical. A partir de *Winter Music* (1957), o processo de indeterminação nos trabalhos de Cage apresenta-se simultaneamente como um princípio e uma característica da própria estrutura composicional.

Ele aboliu a estrutura das peças, empregou a partitura gráfica (*Variations I*, 1958, por exemplo) e compôs a emblemática peça *4'33"* (1952) que, segundo Mendes (2000, p.14)<sup>4</sup> é "o 'nada', o silêncio cheio de sons ambientais é uma música dos sons ambientais. [...] O que lhe interessa é o processo. [...] gosta de vazios carregados de sons [...]".

No caso do termo acaso, Cage empregou-o para designar composições que utilizaram algum tipo de procedimento de acaso (operações de acaso, processo randômico, possibilidades no ato da composição), além de significar o

---

<sup>4</sup> Trecho extraído da "Apresentação" (p.13-15) de Gilberto Mendes. In: TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música**: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000.

"não controle" sobre o intérprete, ou seja, possibilitando-o de identificar-se com qualquer eventualidade.

Para Pierre Boulez, a noção do acaso remete-se à idéia de aleatoriedade (jogo de dados, probabilidade) aplicada ao método serial e, neste caso, o aleatório é empregado como um meio de ampliar as variações e as permutações de uma série. O compositor não abdica da escolha e, conseqüentemente, a liberdade do intérprete é controlada.

O processo ou a "estética de indeterminação" de Boulez<sup>5</sup>, de acordo com Terra (2000), também é conhecido por *acaso dirigido* e difere radicalmente da terminologia utilizada pelo compositor americano.

A composição algorítmica, que se utiliza de técnicas de controle de um processo aleatório, de acordo com John A. Biles (1998), não é uma idéia nova, tendo sido empregada por Guido d'Arezzo (1026), Guilherme Dufay (1400) e Mozart (*Musikalisches Würfelspiele*), cujo jogo musical permitia aos jogadores comporem minuetos com o auxílio de um par de dados<sup>6</sup>. No século XX, a idéia ampliou-se e ganhou novas dimensões expressivas.

Além de conhecer os conceitos empregados por Cage e Boulez, cabe apresentar a concepção de música experimental do compositor inglês Michael

---

<sup>5</sup> Terra faz uso da expressão "estética da indeterminação", mas cabe ressaltar que Boulez nunca aceitou esta terminologia defendida por Cage (1958), principalmente pelo fato de ter publicado um ensaio sobre o assunto, *Alea* (1957), onde defendia o conceito do aleatório no procedimento. Exemplos de músicas aleatórias: *Terceira Sonata* (1956-57) de P. Boulez e *Klavierstück XI* (1957) de Karlheinz Stockhausen (1928-2007). De acordo com Bosseur (1992), a expressão "música aleatória" nasce com o artigo *Alea* e a obra *Klavierstück XI*, em 1955, quando ambos foram apresentados ao público.

<sup>6</sup> Para Michel Philippot (apud Bosseur, 1992), procedimentos aleatórios são explorados desde o século XVII, inclusive, data desta época o *Ludus Melothedicus*, jogo musical aleatório de autor anônimo. O procedimento provocava, num amador, a ilusão de compor uma obra musical.

Nyman (1981), citado por Costa (2009), cujos princípios se mostram presentes nas idéias e nas peças de Vinholes (objeto de estudo desta pesquisa): a obra entendida como processo, a efemeridade da obra (singularidade do momento), a co-autoria (perda da identidade), o tempo como "moldura" a ser preenchida (tempo e espaço são inseparáveis), atitude criativa por parte do intérprete, recurso ao jogo como prática interpretativa e escuta criativa.

Em geral, os compositores experimentais não se preocupam com a estrutura, nem com as relações que possam vir acontecer, nem com a autoridade da *obra* (peça, criação, invento), mas, sim, com o processo. Daí, a elaboração de novas idéias como, por exemplo, a co-autoridade, público participante, novas notações baseadas em gráficos ou instruções para orientação ao uso, liberdade de escolha, enfim, um novo modo de pensar e criar a música: um campo aberto de possibilidades.

Ciente da ligação entre o compositor Vinholes e o escritor e lingüista Umberto Eco (1932), ambos, poetas e intelectuais da mesma geração, a pesquisadora buscou conhecer a concepção deste autor sobre a questão da *estrutura* em obras contemporâneas, através da leitura e estudo de seu principal livro, *Obra Aberta* (2005)<sup>7</sup>, no intuito de compreender melhor a noção de estrutura-forma-abertura nas peças aqui estudadas.

---

<sup>7</sup> Originalmente, o trabalho foi escrito e lançado na década de 1960.

Inspirado em ideologias de "obras do tipo Brecht"<sup>8</sup>, como o próprio autor comenta (2005, p.28), bem como na noção de *processo interpretativo* de Luigi Pareyson<sup>9</sup> e teorias da informação, Eco realizou um estudo comparativo de "modelos de estruturas" em obras contemporâneas nos variados campos de saber (teatro, música, literatura, artes visuais) para elaborar a sua própria noção: *modelo da obra aberta*.

Eco (2005, p. 29) propôs um modelo teórico para o conceito de *obra aberta* que se baseia num modelo "que não reproduz uma suposta estrutura objetiva, mas a estrutura de uma relação frutiva" com seus receptores (intérpretes).

"Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original" (ECO, 2005, p.40)<sup>10</sup>.

Diante disto, a poética da *obra aberta* tende, segundo Pousseur<sup>11</sup>, a promover no intérprete (fruidor) "atos de liberdade consciente" (apud ECO, 2005, p.41).

Na pedagogia musical do século XX, todas estas idéias científicas, novas descobertas, novas linguagens e estéticas musicais, novos conceitos sobre "arte",

---

<sup>8</sup> "Certamente, seu teatro é mais francamente ideológico do que muitos outros; toma posição quanto à natureza, ao trabalho, ao racismo, ao fascismo, à história, à guerra, à alienação; entretanto, é um teatro da consciência não da ação, do problema, não da resposta; como toda linguagem literária, serve para formular, não para fazer; todas as peças de Brecht terminam implicitamente por um *Procure a solução* endereçado ao espectador em nome dessa decifração a que a materialidade do espetáculo deve conduzir...o papel do sistema, aqui, não é transmitir uma mensagem positiva (não é teatro dos significados), mas fazer compreender que o mundo é um objeto que deve ser decifrado (é um teatro dos significantes)" (ECO, 2005, p.27).

<sup>9</sup> "Naturalmente poderá dar-se o caso de obras que se apresentam "abertas" ao executante (instrumentista, ator) e serão restituídas ao público como resultado já unívoco de uma seleção definitiva; em outros casos, apesar da escolha do executante, pode permanecer a possibilidade de uma escolha subsequente a que o público é convidado" (Ibid., p.39). Ver: PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria della formatività. Torino, 1954 (2 ed., Bologna: Zanichelli, 1960).

<sup>10</sup> Cf. Pareyson, *op.cit.*, caps. V e VI.

<sup>11</sup> Henri Pousseur (1929-2009).



"obra" e "estrutura", bem como as pesquisas no campo da educação, psicologia e sociologia, influenciaram o pensamento de educadores musicais e, conseqüentemente, modificaram a sua prática em sala de aula.

De acordo com Gainza, na primeira metade do século XX<sup>12</sup>, o ensino musical converteu-se, paulatinamente, "num ativo intercâmbio de experiências, destacando-se o valor educativo do jogo musical, como conseqüência da aplicação de um novo conceito de criatividade" (GAINZA, 1988, p.104).

Esta autora refere-se ao conceito de criatividade como o fazer criativo espontâneo, livre descoberta e exploração a partir da própria cultura e/ou mundo da criança ou, ainda, motivada por meio de experiências e atividades, vivências musicais.

A prática educativa desta época caracterizou-se pelos princípios da liberdade, atividade e criatividade<sup>13</sup>.

Na segunda metade do século XX, o ensino musical consistiu na livre exploração e manipulação da matéria sonora, integração de outras linguagens, novas técnicas de ensino (o aleatório, a improvisação, por exemplo), o emprego de dinâmica de grupos, além de inúmeras outras influências como o

---

<sup>12</sup> Neste período, as principais metodologias ou abordagens pedagógicas com crianças foram desenvolvidas pelos educadores: Carl Orff, Zoltán Kodaly, Emile-Jacques Dalcroze, Shinichi Suzuki, Edgar Willems e Maurice Martenot.

<sup>13</sup> A criatividade pode ser compreendida como uma capacidade inerente ao homem e que expressa o desenvolvimento do indivíduo e da humanidade em toda a sua extensão. Para Yung (apud CARVALHO, 1997, 1986), a criatividade é um instinto, um algo a mais, aquilo que o difere dos demais animais e o torna humano. Na pedagogia moderna (começo do século XX), a criatividade está ligada ao conceito da psicologia infantil que defende a idéia de que a criança geneticamente possui o potencial criativo e cabe ao educador extraí-lo por meio de atividades significativas" (GIOVANNONI, 1991).

estruturalismo, a cibernética e as teorias do desenvolvimento do homem ou das inteligências humanas.

Segundo Gainza (1988), esta fase registrou vários trabalhos originais e experimentação sonora por diversos educadores musicais, dentre os quais: Folke Rabe e Jan Bark, na Suécia; George Self, John Paynter e Brian Dennis; na Inglaterra, Murray Schafer, no Canadá; Maurice Kagel, na Argentina; Lilli Fiedmann e Gertrud Meyer-Denkman, na Alemanha.

A prática musical foi revisada e atualizada por novos materiais, técnicas, procedimentos, repertório (novas escutas, diversidade cultural), criação de músicas e notações pelo aluno, nova conduta do professor (mediador) em sala de aula, valorização da liberdade de expressão e criação, construção de instrumentos com materiais diversos, entre outros.

A partir da década de 90, a educação musical tende a promover reflexão e discussão sobre os sons do meio ambiente, empregar novos recursos sonoros e tecnológicos em sala de aula, permitir a livre exploração e criação, além de aproximar o aluno da música contemporânea ou da atualidade.

No Brasil, destacou-se neste período, a prática pedagógica do compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter, cujo princípio didático baseava-se na livre experimentação por meio da técnica da *improvisação*. Inúmeros músicos, compositores e artistas foram influenciados pelas suas idéias inovadoras e revolucionárias, inclusive L. C. Vinholes, por ocasião de seus estudos de composição na Escola Livre de Música de São Paulo Pró-Arte, na década de

1950<sup>14</sup>. Em um artigo do próprio Vinholes (2004), nota-se ainda a relação de intensa amizade e contato entre ambos:

Koellreutter e eu, desde nosso primeiro encontro em Pelotas, cultivamos uma intensa amizade, mantivemos permanente contato epistolar e, além do período em São Paulo, tivemos ainda oportunidade de conviver em Tóquio, quando ele lá dirigia o Instituto Goethe e eu era o Adido Cultural da Embaixada do Brasil. Foi neste período que escrevi *Tempo-Espaço VIII*, para voz e conjunto de câmara, especialmente para encerrar o programa do XVI Concerto de Música Contemporânea dedicado à sua despedida do Japão, em 24 de setembro de 1974, na salão do Instituto<sup>15</sup>.

Segue-se, no próximo tópico, pequena trajetória de Koellreutter, objetivando dar subsídios para a discussão das questões apresentadas neste trabalho, bem como contribuir para uma melhor compreensão das idéias musicais de Vinholes.

## **1. 2 Trajetória de Hans-Joachim Koellreutter**

Esta sucinta trajetória do compositor, flautista e professor Hans-Joachim Koellreutter baseou-se nos textos: “Cronologia de Koellreutter e Música Viva” de Carlos Kater (2001, p.177-203) e “Proposta de Hans-Joachim Koellreutter” de Ermelinda Paz (2000, p. 221-233).

Hans-Joachim Koellreutter nasceu em 2 de setembro de 1915, em Freiburg, na Alemanha. Radicou-se no Brasil em 1937, naturalizando-se brasileiro em 1948.

---

<sup>14</sup> O artigo “Escola Livre de Música da Pró Arte - 50 anos” de Vinholes cita bom número de alunos que se destacaram no cenário artístico e/ou musical nacional e internacional. In: <http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=2&escolha=3&codigo=1028>. Acesso em 25 fev. 2011.

<sup>15</sup> In: <http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=2&escolha=3&codigo=1981>. Acesso em 25 fev. 2011.

Um ano após a sua chegada, realizou seu primeiro recital de flauta, no Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte (atual Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais), ministrando nessa instituição um curso de Interpretação Musical. Atuou como flautista na Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro e, em seguida, dedicou-se às atividades pedagógicas. Lecionou composição para jovens alunos como, por exemplo, Santoro e Guerra-Peixe, onde aplicou em suas aulas particulares a técnica dodecafônica.

A partir daí, desenvolveu grande dinâmica de atividades, principalmente como compositor e educador, sistematizando “Cursos Independentes de Composição Musical”, em São Paulo e no Rio de Janeiro, uma forma de atuação pedagógica autônoma que se intensificou até os últimos dias de vida.

Em 1950, com apoio de T. Heuberger, Koellreutter fundou os “Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte”, em Teresópolis, Rio de Janeiro. Em 1954, fundou na cidade de Salvador os “Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia” (1954-1962), bem como ministrou aulas nos cursos de pós-graduação do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, da Universidade de Minas Gerais (BH) e da Universidade Estadual do Ceará. Ainda, paralelamente, desenvolveu atividades na FAP-ARTE de São Paulo, Piracicaba, Curitiba e Ouro Preto, nas décadas de 1970-1980.

Na cidade de São Paulo, em 1952, Koellreutter fundou e dirigiu a “Escola Livre de Música de São Paulo Pró-Arte” (1952-1958), onde atuou como professor de diversas disciplinas e promoveu encontros com artistas, músicos e filósofos.

Em 1956, passou a se chamar “Pró-Arte Seminários de Música”, cujas metas visavam tanto o preparo de bons profissionais, quanto à formação de um público capacitado a apreciar e a julgar os diversos tipos de música.

Outra importante contribuição do compositor foi a criação do movimento “Música Viva” (1938), onde propôs a revelação do “novo” como princípio estético refutando a estética “nacionalista” da sociedade musical da época.

No âmbito pedagógico, as propostas de Koellreutter sempre se mostraram bastante originais e, especificamente no projeto de criação do SMUB – “Setor de Música da Universidade da Bahia” (1954)<sup>16</sup> –, os programas das disciplinas e cursos, bem como atividades culturais apresentam-se de maneira integradora, desenvolvendo o indivíduo em todo o seu potencial criativo e humano.

A proposta visava à criação de um instituto modelo, consagrado ao ensino da arte musical, e dotar o Norte brasileiro com um centro de estudos musicais, capaz de preencher uma lacuna até então existente. O SMUB consistia num conjunto de cursos livres de todas as matérias musicais e correlatas, além de Seção de Dança. Dentre as matérias obrigatórias, Koellreutter listou as seguintes matérias pedagógicas: pedagogia, interpretação, metodologia e prática de ensino.

Preocupou-se também em proporcionar aos alunos o conhecimento das obras representativas da literatura de todos os tempos com a sugestão de um Departamento de Difusão Cultural. Este espaço compreenderia uma Orquestra Universitária e os corais do SMUB. Observa-se ainda neste documento que a

---

<sup>16</sup> SMUB. In: KATER, 2001, p.343-349. Segundo Vinholes, *trata-se dos Seminários Internacionais de Música da Bahia*.

preocupação principal de Koellreutter é proporcionar ao estudante de música um ensino musical completo, além de cursos complementares e de extensão.

Koellreutter renovou os conceitos e as idéias de compositores, músicos, pedagogos e estudantes através de novas técnicas composicionais (dodecafonismo e serialismo), propostas pedagógicas (a *improvisação* como técnica e didática) e reflexões filosóficas sobre música, educação musical, arte e vida. Segue-se abaixo um trecho onde ele reflete sobre a função social do artista:

[...] a arte torna-se essencial à existência e transforma-se em um instrumento de um sistema cultural que enlaça todos os setores deste mundo, contribuindo para dar forma a esses setores. [...] A arte converte-se em fator preponderante de estética e de humanização do processo civilizador; porque estou convencido de que apenas a transformação da arte em arte ambiental – e, portanto, em arte funcional – pode prevenir o declínio de sua importância social. Por sua vez, o artista torna-se consciente de que a sua função social é uma função, no mais amplo sentido do termo. Porque as realidades da sociedade, tecnológica e industrializada, são incompatíveis com o conceito tradicional do artista burguês, ou seja, do “gênio” que permanece distante da sociedade (KOELLREUTTER, 1988, p.40-41).

Segundo Paz (2000), o professor Koellreutter propôs o desenvolvimento musical do aluno por meio da técnica de *improvisação* e, para isso, criou vinte e oito modelos ou atividades apropriadas que contêm os principais conceitos e todos os meios expressivos de música, da Idade Média até os dias de hoje. O compositor comenta:

O Centro da aula é a improvisação. Os modelos de improvisação contêm todo o programa de música. Eles são feitos de tal modo que, depois de cinco minutos, um dos alunos pergunta, por exemplo, qual é a diferença entre a pausa e o silêncio. Então,

nessa hora, o professor responde e explica que a pausa é o silêncio, mas o silêncio não é forçosamente uma pausa. O professor só explica quando o aluno pergunta, e o aluno é motivado a perguntar através das improvisações (KOELLREUTTER, apud PAZ, 2000, p. 222).

O processo torna-se bastante dinâmico e aberto, o ritmo da aula depende das propostas dirigidas pelo professor e, conseqüentemente, das perguntas dos alunos. Assim, a aula se organiza a partir dos diálogos, perguntas, discussões e reflexões entre o aluno e o professor.

O trabalho de improvisação inicia-se, segundo Paz (2000), com a exploração, reflexão, criação, improvisação, discussão, novas informações e improvisações, até o treinamento auditivo. Assim, também o trabalho de percepção de Koellreutter baseava-se na improvisação.

Para citar um exemplo, no exercício "Introdução à escrita do plano" (PAZ, 2000, p.231), o compositor propõe trabalhos de escuta e escrita a partir de sons longos, sons médios, depois sons curtos, mais curtos, até chegar nos agrupamentos de sons curtos. O aluno escuta e escreve os gráficos. A idéia de plano multidirecional é discutido e o aluno pode sugerir novos gráficos. A noção de altura é dada pela colocação dos sons (gráficos) no plano: espaço embaixo (grave), no meio (médio) e em cima (agudo), daí, seguem-se novas informações e novas buscas pelo aluno.

A partir da década de 80, Koellreutter intensifica a crítica à Educação Musical Brasileira, propondo novo modelo de ensino:

Somente um tipo de educação musical é capaz de fazer justiça á situação que acabo de mencionar: aquele tipo de educação musical não orientando para a profissionalização de musicistas, mas aceitando a educação musical como meio que tem a função de desenvolver a personalidade do jovem como um todo (KOELLREUTTER, 1988, p. 43).

Para Koellreutter, citado por Paz (2000, p.227), "o aluno tem que ter prazer na aprendizagem. O ponto de partida é sempre o sensorial".

### **1.3 Abordagens Pedagógicas**

No âmbito da educação, o conceito de aprendizagem não possui um consenso e pode significar muitas idéias: condicionamento, aquisição de informação, desenvolvimento de capacidades e habilidades, mudança comportamental, construção de novos significados e estruturas, resolução de problemas, entre outros (STAUB, 2004).

No processo de musicalização com crianças – etapa inicial do processo de ensino aprendizagem musical que visa despertar o gosto pela música através da exploração de sons e instrumentos, jogos e brincadeiras, atividades musicais e construção de instrumentos, canto e escuta, e fazer criativo (livre improvisação e criação), principalmente –, cabe ao educador levar em consideração o uso de abordagens pedagógicas musicais aliadas a uma ou outra teoria de aprendizagem, implicando em diferentes dinâmicas nos atos de ensinar e aprender. No âmbito da educação geral, STAUB (2004) cita a presença de três principais enfoques teóricos que são os seguintes:



- *Enfoque Comportamentalista*: teoria estímulo-resposta. Esta abordagem preocupa-se com os aspectos observáveis do comportamento, ou seja, o aprendiz é o ser que responde aos estímulos dados pelo ambiente externo. Os principais autores dessa abordagem são: Watson, Pavlov, Guthrie, Skinner e Thorndike;

- *Enfoque Cognitivista*: aprendizagem como um processo de armazenamento de informações. A construção do conhecimento se dá através da experiência ou vivência e da razão. A interação com o meio e o afeto são aspectos importantes ao desenvolvimento da inteligência do indivíduo. Os principais autores são: Ausubel, Tolman, Gestalt, Lewin, Bruner, Piaget e Vygotsky. Com Piaget, surge o Construtivismo ou proposta pedagógica que parte da idéia de que o conhecimento é um “constructo mental”; e o

- *Enfoque Humanístico*: o ensino centrado no aluno. O principal autor é Rogers.

Filatro (2008) comenta que cada enfoque significa um tipo de aprendizagem ou implicações pedagógicas em sala de aula como, por exemplo, rotinas de atividades, progressão conceitual, objetivos e *feedbacks* claros, decomposição do ensino em unidades, reprodução acurada de conhecimentos ou habilidades, para o *Enfoque Comportamentalista*; ou, então, a construção ativa e integração de conceitos, reflexão, domínio da tarefa, auto-avaliação (autonomia na aprendizagem), atividades colaborativas, compartilhamento de tarefas, avaliação por pares, responsabilidade compartilhada, para o *Enfoque Cognitivista*

No *Enfoque Humanístico*, o aluno possui liberdade para escolher e aprender, os participantes propõem idéias e soluções, o conhecimento adquirido é valorizado, diálogo constante, construção do crescimento pessoal, o aprendiz é sujeito, auto-realização valorizada e grande autonomia (STAUB, 2004). Os princípios da filosofia humanista favorecem a busca do conhecimento, a valorização e o desenvolvimento dos sentimentos e emoções, bem como da inteligência criadora.

Diante das principais proposições, as idéias construtivistas e humanísticas foram consideradas no estudo de caso com crianças e adolescentes, Capítulo 4 da presente pesquisa, por se adequarem tanto às idéias de liberdade de criação presentes nas peças aleatórias de Vinholes, bem como às técnicas utilizadas pela pesquisadora. Com base na técnica de *improvisação* de Koellreutter e nas idéias construtivistas, especialmente de Piaget (1978, 1999), elaborou-se uma série de atividades que estimulassem a intuição, imaginação e criatividade por meio de jogos e brincadeiras musicais, experiências e criações, discussão em grupo e proposição de novas atividades a partir da prática e do trabalho colaborativo.

As idéias de Piaget (1978, 1999) ou proposta construtivista estão presentes nas tarefas que envolvem o desafio constante (jogos com regras e as peças aleatórias), a cooperação, interação, autonomia, troca de experiências individuais, discussão coletiva, respeito pelo gosto musical do indivíduo, liberdade de sentimentos e idéias, entre outros.

## **CAPÍTULO 2**

### **L. C. VINHOLES: VIDA E OBRA**



Luiz Carlos Lessa Vinholes, conhecido no meio musical por L. C. Vinholes<sup>17</sup>, nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 10 de abril de 1933. A trajetória de vida do compositor Vinholes, pioneiro da música aleatória no Brasil, é marcada pela diversidade de atuações no campo profissional, destacando-se como músico de vanguarda, poeta concretista, crítico musical, adido cultural e divulgador da cultura brasileira dentro e fora de nosso país.

O gosto e o interesse pelas diversas áreas culturais e artísticas são notados desde a sua juventude e se entrelaçam com o pensamento científico, racional, autônomo e moderno do homem contemporâneo da segunda metade do século XX.

Aos dezesseis anos de idade, Vinholes iniciou os estudos de composição e instrumentação com o professor José Duprat Pinto Bandeira (1949/51) e, no ano seguinte, aulas de canto com a professora Lourdes Nascimento (1950/51), aperfeiçoando-se, mais tarde, com as cantoras Gabrielle Dumaine (1954) e Celina Sampaio (1955/57). Em 1954, freqüentou o curso de teatro com a atriz Madalena Nichol e ginástica aplicada à dança com a dançarina austríaca Yanka Rudzka.

As primeiras experiências musicais na sua terra natal foram como cantor tenor no Coral da Catedral (1949/51), além de copista e percussionista da Orquestra Sinfônica de Pelotas (1951). Ainda integrante da orquestra, Vinholes teve a oportunidade de conhecer Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), radicado

---

<sup>17</sup> Vinholes revelou à pesquisadora que a abreviação do próprio nome Luiz Carlos por L. C. é uma sutil e velada homenagem a seus saudosos pais Lourenço e Joaquina (Caquina). VINHOLES, L. C. **Tese de Doutorado** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <musicaintempo@hotmail.com> em 27 fev. 2009.

no Brasil desde 1937, e, neste encontro, surgiu a possibilidade de dedicar-se aos estudos musicais com o mestre e de mudar-se para a cidade de São Paulo.

No período de 1952 a 1957, Vinholes (Figura 1) estudou composição e flauta transversal com Koellreutter, na Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo, onde trabalhou como secretário da Escola e também do próprio professor.

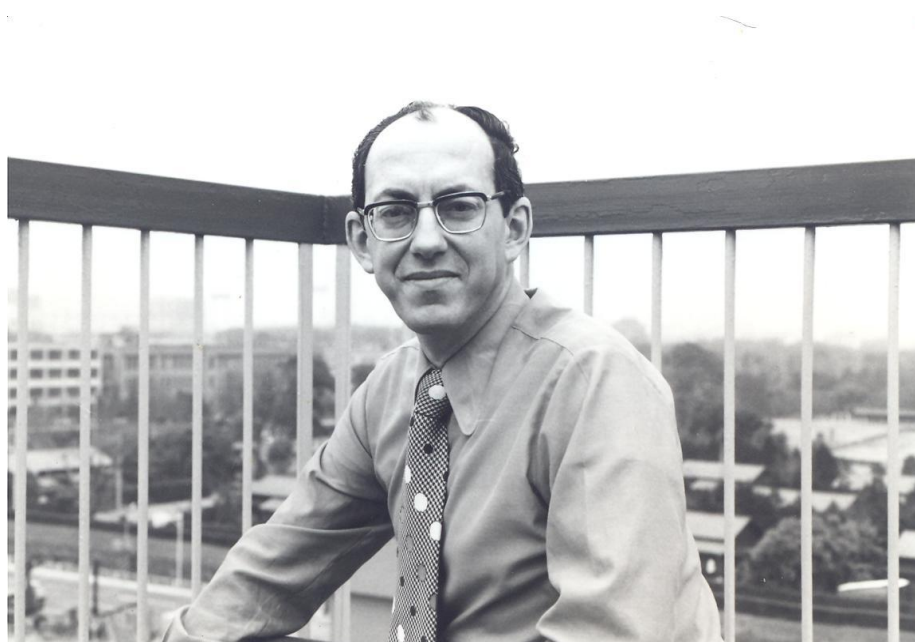


Figura 1 – L. C. Vinholes. Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

Nesta ocasião, ao lado de Koellreutter, o compositor pelotense acompanhou a implantação do *I Seminário Internacional de Música da Universidade Federal da Bahia*<sup>18</sup>. A partir daí, intensificou a carreira de compositor, escrevendo peças musicais na técnica dodecafônica e, paralelamente,

---

<sup>18</sup> No período de 1954-62, ocorreram os *Seminários* de H. J. Koellreutter, em Salvador, que “vieram a se transformar posteriormente na Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia (UFBa)” (KATER, 2001, p.195).

desenvolvendo uma nova técnica ou sistema próprio de construção musical que denominou *Tempo-Espaço*.

Os estudos de filosofia da música com Yulo Brandão e Miguel Reale no Instituto Brasileiro de Filosofia, em São Paulo, no decorrer de 1956, proporcionaram a Vinholes novas reflexões na área musical que permitiram uma maior elaboração de seus princípios técnicos, teóricos e estéticos de composição, resultando na criação das primeiras peças “tempo-espaço”. No mês de setembro do mesmo ano, na Escola Pró-Arte, *Tempo-Espaço I e II*, ambas para violino, viola e violoncelo, foram apresentadas num ciclo de três conferências, *Uma Nova Tentativa de Estruturação Musical*, ministrado pelo compositor.

Segundo Maia (1999), a obra de Vinholes compreende três fases – serialismo (1952), tempo-espaço (1956) e aleatoriedade (1961) – e, na primeira fase, a peça mais representativa é *Paisagem Mural* (1955), para voz e quarteto de cordas, com poesia de Lilyan Schwartzkopff. A partir dessa composição serial, nota-se “um questionamento dos princípios dodecafônicos, provocando uma mudança de postura [do compositor] que reorienta o seu pensamento na direção de criar a sua teoria, a teoria *Tempo-Espaço*” (MAIA, 1999, p.134).

A teoria ou técnica composicional *Tempo-Espaço* (TE) desenvolveu-se a partir da busca de novas estratégias que propunham a superação de dualismos criados tanto pelo sistema tonal quanto pelo sistema dodecafônico como, por exemplo, as relações consonância-dissonância e som-silêncio.

A técnica utiliza-se da pauta e grafia tradicional, porém, a peça musical é construída com base em seis parâmetros ou unidades estruturais originais, proporcionando a cada composição uma estrutura e formas diferentes.

Entre 1950 a 1980, Vinholes compôs dezesseis peças tempo-espaço, destacando-se a *Tempo-Espaço VI* ou *Kasumi* (1963)<sup>19</sup>, para conjunto de câmara, que teve sua estréia pela Orquestra Filarmônica de Osaka, sob a regência do maestro Yuzo Toyama, no *I Festival Internacional de Música Contemporânea de Osaka* (Japão), onde participou como compositor convidado ao lado de Schoenberg (1874-1951), Penderecki (1933), Stockhausen (1928-2007), Matsuhita (1922), entre outros.

Cabe citar ainda as publicações das composições *Tempo-Espaço VIII, IX e XI*, para grupos heterogêneos de câmara, escritas respectivamente nos anos de 1974, 1975 e 1976, que integram a *Coleção de Música Brasileira* (1979) da Editora da Universidade de Brasília (Distrito Federal). Segundo Mariz (2000, p.353), “Vinholes é autor de obra pouco numerosa, mas de alta qualidade e de interesse histórico”.

Vinholes trabalhou como crítico musical no Diário de São Paulo, da Cadeia Associados, de Assis Chateaubriand, na coluna *Música*, de 1956 a 1957, cujos artigos versavam sobre os mais variados assuntos do meio artístico-musical

---

<sup>19</sup> *Kasumi* significa névoa e foi nomeada pelo diretor-artístico do Festival de Música de Osaka, Kohsuke Noguchi, por achar que a sonoridade tinha tudo a ver com a paisagem de névoa do Parque de Nara, primeira capital do Japão. VINHOLES, L. C. **Kasumi** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lília Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 28 dez. 2006.



nacional e internacional e, especialmente, questões relacionadas à cultura e educação no Brasil.

Consciente do “estado letárgico” que se encontrava o ensino musical oficial (canto orfeônico) no país, Vinholes criticou o sistema por não se atualizar em suas propostas pedagógicas.

O trecho abaixo, extraído do artigo *Farsa e Abandono*, mostra uma das preocupações do compositor frente à situação da educação musical de sua época:

Há de terminar a era das escolas nacionais de música e filiados, das academias arcaicas, conservatórios-museus, do professorado medalhão, das regras eternas e infalíveis e há de surgir e, felizmente, já surge, a era dos seminários livres, das formas de debate, das mesas redondas, das equipes, do estudo que penetra no passado para criar o presente, da pesquisa constante que dá a vida sempre nova. Há de acabar a farsa e o abandono (VINHOLES, 1957a, p.8)<sup>20</sup>.

Em 1997, quarenta anos após o artigo acima, o compositor volta a criticar a realidade do ensino musical brasileiro, diante do fato que, desde então, pouca coisa foi modificada ou ampliada na estrutura curricular das escolas de música em geral:

(...) o currículo das nossas escolas e das nossas universidades ainda está por demais atrelado ao programa da Europa colonizadora. O pensamento do nosso povo, apesar de ser um povo formado pela mistura de culturas trazidas por pessoas de tantas origens, ainda é pesadamente pautado pelo pensamento europeu (de uma parcela da Europa, pois Europa é muito mais do que uma parcela de países que monopolizam este nome). Por este motivo é que a cultura dos nativos brasileiros é quase

---

<sup>20</sup> A era dos seminários livres refere-se à *Escola Livre de Música da Pró-Arte*, de São Paulo, denominada *Seminários de Música da Pró-Arte* (1952-1957), sob a direção de H. J. Koellreutter, além de outras manifestações como o *Movimento Ars Nova*, as instituições como os *Seminários de Música de Piracicaba, Belo Horizonte, Rio de Janeiro* e do *Setor Universitário de Música da Universidade da Bahia*, entre outros (KATER, 2001, p.177-203).

desconhecida, chega a ser desprezada e não figura nos livros escolares e no ensinamento dos conceitos básicos artísticos. Nos preocupamos, por exemplo, com os modos (escalas modais) do pré-gregoriano europeu e desconsideramos o que acontece na música dos nossos guaranis, tapuias, xavantes, tupiniquins. Temos dificuldades em aceitar que a história do Brasil começou muito antes de 1500. Mas não é só isto. Até mesmo a cultura africana que está no dia a dia do brasileiro não tem a atenção que deveria ter. São recentes os movimentos em prol do reconhecimento dessa fatia da brasilidade. Ainda outras culturas também são esquecidas nos nossos currículos, por exemplo, as do Oriente (VINHOLES, 1997, apud MAIA, 1999, p.62).

O compositor Vinholes foi contemplado com uma bolsa de estudos do Ministério da Educação do Japão, aperfeiçoando-se no Departamento de Artes da Universidade de Tóquio com Hisao Tanabe (1957/59), no Departamento de Música Palácio Imperial com Sueyoshi Abe (1958/60) e Hiroharu Ohno (1958/60), e, ainda, na Associação Gagaku Ohno. Estudou *gagaku*, a música da corte, *sho*, órgão de boca, *shichiriki*, espécie de oboé, e suas notações musicais específicas.

Após o término dos estudos, continuou residindo no Japão e iniciou intensa pesquisa sobre música chinesa, coreana e japonesa, tendo se apresentado com freqüência em conferências e simpósios internacionais. A influência dessas três culturas está visivelmente presente em sua obra através da economia dos meios e do material que utiliza, aproximando-o de certo modo de John Cage (MARIZ, 2000)<sup>21</sup>.

Além de membro-fundador da Associação Internacional de Artes Plásticas e Áudio-Visuais e da Associação para Estudos da Arte no Japão, Vinholes ocupou

---

<sup>21</sup> O musicólogo Vasco Mariz refere-se ao compositor americano John Cage que, a partir da década de 1940, foi influenciado pelo Zen Budismo e pelas músicas da China e do Japão, cujos princípios filosóficos modificaram radicalmente o seu modo de ser e, conseqüentemente, a sua maneira de compor música. Cf. CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec, 1985.

os cargos de Encarregado do Setor Cultural da Embaixada Brasileira e Adido Cultural em Tóquio, onde desenvolveu intenso trabalho de divulgador da música brasileira a partir de 1961. Ainda no Ministério das Relações Exteriores, o compositor trabalhou no Paraguai (1968-74), Canadá (1977-89), Itália (1996-99) e aqui, no Brasil, como membro da Agência Brasileira de Cooperação Técnica do Itamaraty, de 1989 a 1996 e de 1999 a 2005, exercendo, inclusive, cargo de chefia, como coordenador.

Em 1954, por ocasião do *V Curso Internacional de Férias da Pró-Arte* de Teresópolis, Rio de Janeiro, dirigido por Koellreutter, o compositor iniciou contato com os poetas e pintores concretistas e, ao lado de Damiano Cozzella e Décio Pignatari, participou de oralizações de poemas da série *Poetamenos* de Augusto de Campos (CAMPOS, 1977; NEVES, 1981; MAIA, 1999).

Com a colaboração do arquiteto brasileiro João Rodolfo Stroeter, o compositor pelotense organizou e montou a *Exposição de Poesia Concreta Brasileira* (1960) no Museu de Arte Contemporânea de Tóquio – a primeira do gênero no exterior –, evento que influenciou os poetas japoneses e contribuiu para o surgimento dessa corrente no Japão.

Três anos depois, o compositor tornou-se curador e promotor de outro evento histórico no Japão, a *Exposição Internacional de Poesia Concreta*, no teatro Sogetsu Kaikan<sup>22</sup>, com o apoio da Embaixada Brasileira e do Instituto Goethe. A programação contou com a participação dos mais representativos

---

<sup>22</sup> So é o ideograma para capim e *getsu* é o ideograma para lua. *Kaikan* significa, literalmente, prédio para encontro/reunião. VINHOLES, L. C. **Exposição no Sogetsu** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 28 dez. 2006.

poetas concretistas da época, como Roberto Thomas Arruda, Ronaldo Azeredo, Mario da Silva Brito, Edgard Braga, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, José Lino Grunewald, Eusélio Oliveira, Décio Pignatari, Pedro Xisto e L. C. Vinholes, do Brasil; Claus Bremer, Max Bense, Reinhard Döhl, Hans Grosch, Ludwig Harig, Hans G. Helms e Elisabeth Walther, da Alemanha; Pierre Garnier, da França; Eugen Gomringer, da Suíça; Yasuo Fujitomi, Katue Kitasono, Akiyoshi Miyagishi, Seiichi Niikuni e Toshihiko Shimizu, do Japão<sup>23</sup>.

O texto abaixo reflete a consciência de Vinholes em relação ao seu apoio à nova tendência literária no Japão:

*Organizei esta mostra para que os japoneses em geral se convencessem de que o movimento da poesia concreta, embora surgido no Brasil, influenciara vários países e, assim, eu estaria dando força e apoio à tendência dos poetas que apreciaram a Exposição de Poesia Concreta Brasileira no Museu de Arte Moderna (abril de 1960) e resolveram implementar o movimento no Japão (informação pessoal)<sup>24</sup>.*

Segundo Maia (1999), Vinholes participou intensamente dos principais eventos de vanguarda do Japão, ora na organização de eventos, ora na participação direta como poeta concretista, ora na divulgação dos expoentes da poesia brasileira. Na área musical, foi delegado de um importante evento artístico internacional, o *Tokyo East-West Musical Festival* (1961), que contou com a participação de H. J. Koellreutter e dos principais grupos e artistas da época,

---

<sup>23</sup> Autores citados pelo compositor. VINHOLES, L. C. **Exposição no Sogetsu** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 28 dez. 2006.

<sup>24</sup> VINHOLES, L. C. **Exposição no Sogetsu** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 28 dez. 2006.

dentre eles: Margot Fonteyn, Juilliard Strings Quartet, Isaac Stern, Virgin Thompson, Henry Cowell, Lou Harrison e Iannis Xenakis.

Interessante notar que, mesmo morando fora do País, Vinholes mantinha-se atento às novas técnicas e aos princípios estéticos das principais tendências da vanguarda artística brasileira e, no caso da música, mantinha-se atualizado com as notícias dos principais grupos da época como, por exemplo, a Orquestra de Câmara de São Paulo, dirigida por Olivier Toni, e o Madrigal Ars Viva, dirigido por Klaus Dieter Wolf, bem como a produção musical do compositor Koellreutter e dos membros do Grupo Música Nova<sup>25</sup>.

No Japão, Vinholes conheceu e estreitou os laços profissionais com intérpretes das rodas de música de vanguarda, interessados em música contemporânea. Dando continuidade às suas experimentações musicais iniciadas no Brasil, apresentou a sua primeira proposta para música aleatória: *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer (1961).

A peça *Instrução 61* é uma coleção de cem (100) cartões com apenas quatro sinais gráfico-musicais, tendo sido executada no estúdio do *Grupo de Música Nova* do pianista Tomohisa Nakajima, no bairro de Shibuya, em Tóquio, na passagem do ano de 1961 para 1962.

Esta peça experimental, *Instrução 61*, transformou-se em um marco na vida do compositor e na história da música brasileira, devido à utilização pioneira de

---

<sup>25</sup> O grupo surgiu com o *Manifesto Música Nova* (1963), com ênfase na criação moderna e na poesia concreta dos paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, e teve como signatários os compositores Gilberto Mendes (Santos, 1922), Willy Correia de Oliveira (São Paulo, 1938), entre outros.

proposta inovadora de estética vanguardista: o recurso do acaso ou da aleatoriedade<sup>26</sup>.

A *Instrução 61* (Figura 2) subverteu a lógica de uma escrita tradicional, utilizando-se de uma coleção de cartões e de um novo sistema de notação gráfica, além da plena liberdade de criação ao instrumentista e ao *colaborador* (participação de um novo elemento na construção da música: o público)<sup>27</sup>.



Figura 2 – Primeiro uso mundial da *Instrução 61*, de L. C. Vinholes (1961). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

<sup>26</sup> Como anteriormente citado, estes termos não possuem consenso entre os teóricos e os compositores que se utilizam de procedimentos musicais similares como, por exemplo, indeterminação, experimentação, livre improvisação, obra aberta, entre outros. O compositor Vinholes sempre faz uso da expressão *música aleatória* ou *aleatoriedade* em seus trabalhos, devido ao procedimento musical ser similar ao jogo de dados e a liberdade de escolhas (criação) dada ao executante. VINHOLES, L. C. **Comentários sobre as instruções** (texto original de 11 nov. 2006) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lília Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 25 nov. 2006. Cf. ANEXO 01, página 169.

<sup>27</sup> Oportunamente, no Capítulo 3, a figura do *colaborador* será comentada com mais detalhes.

Em fevereiro de 1964, a *Instrução 61* foi apresentada no Hall Renascença de Seoul, pelos músicos da Orquestra Sinfônica da Coréia, sob a regência de Mon Bok Kim (Figura 3), ex-aluno de Eleazar de Carvalho nos cursos de Tanglewood/EUA, com transmissão direta pela Rádio KLKJ, Rádio Cultura de Seoul.



Figura 3 – L. C. Vinholes (em pé, à esquerda), o maestro Mon Bok Kim e a Orquestra Sinfônica da Coréia (1964). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

Em 1962, o compositor utilizou-se do mesmo recurso composicional, o acaso, para criar a *Instrução 62*, para piano ou outro instrumento de teclado. As duas “instruções” foram publicadas nesse mesmo ano pela Revista Design n° 37, de Tóquio, com reprodução dos cartões e textos em inglês e japonês. Apesar do sucesso no Japão, Vinholes continuava pouco conhecido no Brasil.

Somente na década de 1970, as *Instruções 61 e 62* foram apresentadas ao público brasileiro, respectivamente, pelo Madrigal Ars Viva de Santos, regência de Roberto Martins, no *X Festival Música Nova de Santos* (1974), e pelo pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira e a *colaboradora* Ingrid Madson, na Fundação Cultural do Distrito Federal (1976).

Em 1975, o artigo *Um lugar ao sol nascente*, da jornalista e crítica de música Maria Abreu, publicado no jornal carioca Última Hora, reclamava por uma revisão urgente nos livros de história da música brasileira diante da falta de referência ao trabalho musical de Vinholes e comentou: “aqui no Brasil, ao que parece, ninguém sabe quem é este compositor de 42 anos, talvez tão importante quanto Manabu Mabe” (ABREU, 1975).

A importância histórica da *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer<sup>28</sup>, foi reconhecida por Gilberto Mendes como a obra aleatória pioneira no país, no artigo *No concerto de hoje, o insólito Juan Hidalgo e o histórico Vinholes*, publicado no dia 14 de setembro de 1975, no jornal Tribuna, de Santos/SP, por ocasião da reapresentação da peça na programação do *XI Festival de Música Nova de Santos*.

A declaração do compositor santista teve como objetivo esclarecer ao público em geral que não era ele e nem um outro membro do Grupo Música Nova o autor da primeira música aleatória no Brasil, como afirmavam alguns livros de história da música, mas, sim, o compositor L. C. Vinholes.

---

<sup>28</sup> No catálogo de obras da dissertação de mestrado de Mário de Souza Maia, a peça foi denominada *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer e quatro colaboradores (1999, p.264), mas originalmente não consta a frase “e quatro colaboradores”.



Este equívoco persistiu por muitos anos, pois, observa-se ainda em 1981, no artigo *Uma história da música com vários pecados*, do crítico musical paulista João Marcos Coelho, do jornal Folha de São Paulo, reclamação sobre o mesmo assunto:

E Gilberto não é o pioneiro da música aleatória, como quer Vasco Mariz, mas, sim, Luis Carlos Vinholes, autor, em 1961, de “Instrução 61”, a primeira peça aleatória brasileira. Vinholes, aliás, sequer é citado nesta “história”, assim como Armando de Albuquerque e Joci de Oliveira. É lamentável que o MEC continue financiando “histórias” deste gênero, em vez de aplicar uma verba permanente numa fundação com pesquisadores de tempo integral escrevendo de fato uma história da música no Brasil (COELHO, 1981).

Mantendo-se nessa linha de pensamento, Vinholes concebeu outra peça aleatória, que se utiliza de falas em sete línguas concomitantemente à gravação da *Instrução 61*, para a coreografia de *Planejamento Familiar e A Casa Perfeita*; tendo sido estreada pelo grupo japonês *Kuni Institute of Creative Dance*, em fevereiro de 1962.

Mais tarde, em 1997, Vinholes retomou antigas propostas aleatórias concebidas nos anos 1960, *vento-folha e rua-sol*, com textos dos poetas concretistas Pedro Xisto Pereira de Carvalho e Ronaldo Azeredo, respectivamente, e as apresentou no *Festival della Parola*, em Veneza (Itália)<sup>29</sup>.

A peça *vento-folha e rua-sol* (1961) é a primeira experiência aleatória onde “Vinholes aproxima suas práticas musicais e poéticas de forma inédita. Trata-se

---

<sup>29</sup> “Estes dois trabalhos foram apresentados pela primeira vez em dezembro de 1961, no *I Encontro do Grupo de Poesia de Vanguarda Sinjiunryugaku*, realizado no Mitsui Hall, em Tóquio, sob a liderança do poeta Tatsushi Okunari”. VINHOLES, L. C. **Tese de Doutorado** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <musicaintempo@hotmail.com> em 27 fev. 2009.

de uma partitura dirigida para a leitura do poema (...) dentro do espírito de *Obra Aberta*<sup>30</sup> (MAIA, 1999, p.186). A partitura para o poema *vento-folha* possui apenas a indicação de duas letras, “V” (vento) e “F” (folha), ora negrito ora normal, o que pode sugerir aos leitores dois tipos de sons ou intensidades.

As letras em negrito do poema (Figura 4) possibilitam ainda a execução do texto em forma de cânone (estrutura polifônica), bem como a variação de dinâmicas ou intensidades, porém, por se tratar de uma peça experimental ou aberta, novas idéias poderão surgir a cada apresentação de *vento-folha*.

## v e n t o - f o l h a

**V** V V V V

**V** F V F V

**F** V F V F

**V** F V F V

**F** V F V F

**V** F V F V

**F** V F V F

**F** F F F F

Figura 4 – Partitura de L. C. Vinholes para a poesia *vento-folha*, de Pedro Xisto. Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

<sup>30</sup> O livro *Obra Aberta* de Umberto Eco trata da forma e da indeterminação nas poéticas contemporâneas, escrito originalmente em 1958. O autor comenta sobre as novas estéticas ou possibilidades de escrita e de composição no século XX. Cf. ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

Três outras peças “tempo-espaço” possuem princípios aleatórios: *Tempo-Espaço XIII – 4 lados das Mil Faces de Janet* (1978), *Tempo-Espaço XIV* (1978), para flauta e dez leitores, com poema do poeta canadense Bill Bisset<sup>31</sup>, e *Tempo-Espaço XV* (1978).

A última experiência aleatória do compositor trata-se da “terceira instrução”, intitulada *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* (1979)<sup>32</sup>, para bocas, escrita em homenagem às crianças no seu Ano Internacional. A peça foi apresentada pelo Madrigal Ars Viva de Santos, sob a direção de Roberto Martins, no dia 28 de outubro de 1979, no programa de encerramento da *Semana de Canto Coral*, em São Paulo.

Como compositor, Vinholes participou de inúmeros eventos artístico-musicais nacionais e internacionais, ministrando cursos e conferências ou promovendo mostras e exposições.

Em 1962, Vinholes produziu um programa musical diário na Rádio Kanto, *Canta Brasil*, em Yokohama, cidade vizinha a Tóquio, com o objetivo principal de valorizar e divulgar os diversos gêneros da música brasileira, projetando compositores eruditos e populares, com notícias musicais atualizadas enviadas

---

<sup>31</sup> O compositor Vinholes esclarece que o poeta Bill Bisset criou forte polêmica no Canadá quando introduziu modificações marcantes na grafia das palavras, no abandono da sintaxe e na não utilização de maiúsculas para os nomes próprios por considerar este uso como definidor de classes entre as letras do alfabeto, espelho das discriminações sociais. A polêmica foi ao Parlamento canadense. VINHOLES, L. C. **Tese de Doutorado** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <musicaintempo@hotmail.com> em 27 fev. 2009. Convém lembrar que Vinholes fez uso desses procedimentos em vários trabalhos.

<sup>32</sup> Para efeito de estudo, esta proposta musical foi denominada “terceira instrução” pela autora desta pesquisa por se tratar de um texto explicativo para a criação de uma peça cênico-musical coletiva similar às *Instruções 61 e 62*. As três *Instruções* serão discutidas com mais detalhes no próximo Capítulo.

por carta pelo amigo Brasil Eugênio da Rocha Brito, dentre essas, o movimento da Bossa Nova (MAIA, 1999).

Segundo o engenheiro Rocha Brito (2008)<sup>33</sup>, Vinholes foi o grande incentivador de seus estudos e escritos sobre a Bossa Nova, pois, a partir da encomenda de um artigo sobre o assunto para a edição numa revista japonesa, surgiram outras oportunidades de publicações. O artigo suscitou interesse do poeta Augusto de Campos que o publicou no *Correio Paulistano* (1960) e, posteriormente, no histórico livro *O balanço da Bossa & outras bossas* (1968). Ainda hoje, o texto crítico é referência para os músicos e estudiosos do movimento musical<sup>34</sup>.

Em co-autorias de Brasil Eugênio da Rocha Brito e Antonio Novaes, Vinholes escreveu *Introdução à Acústica* (1957), trabalho ainda inédito, além de ter pesquisado e publicado extenso artigo sobre a *Introdução da Ocarina no Brasil* (1978) e *Os músicos do clã dos Bandeiras* (2002).

Vinholes, em seu currículo de vida, traz ainda outro feito pioneiro, o de ser o único compositor estrangeiro a compor um hino escolar no Japão. Segundo Maia (1999), a convite do artista plástico Gagyo Ueda e do professor Haruo Kadoya,

---

<sup>33</sup> Entrevista dada à pesquisadora na residência do compositor santista Gil Nuno Vaz. Gravação em Fita K7 e Vídeo, em 21 out. 2008.

<sup>34</sup> O famoso artigo de Rocha Brito, originalmente encomendado por Vinholes, foi publicado na revista *Latin America Chanson & Rytmos* (1963), de Tóquio, em tradução para o japonês pelo musicólogo Toyo Nakamura; e, finalmente, em opúsculo em italiano do Instituto Brasil-Itália (IBRIT), de Milão (abril 1997), juntamente com o artigo de Vinholes sobre Pixinguinha, em comemoração ao centenário de nascimento deste músico-compositor. VINHOLES, L. C. **Tese de Doutorado** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <musicaintempo@hotmail.com> em 27 fev. 2009.

diretor da escola da cidade de Suzu, Vinholes compôs o *Hino da Escola Primária de Ohtani* (Suzu, 1962)<sup>35</sup>, em parceria com o poeta Shuzo Iwamoto.

O *Hino*, para coro a duas vozes, caracteriza-se pela notação tradicional, de fácil leitura, e a exploração de poucos elementos da linguagem musical. O caráter cívico da melodia mistura-se aos aspectos artísticos e pedagógicos da pequena peça. Segue abaixo o registro histórico de um dos ensaios corais para a estréia da peça (Figura 5):



Figura 5 – L. C. Vinholes ensaiando os alunos da Escola Primária de Ohtani, Suzu. *Hino Escolar* (1962). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

<sup>35</sup> Como curiosidade: “Um ano depois, Pelotas e Suzu, por aprovação unânime de suas respectivas Câmaras Municipais, assinaram um pacto que as tornaram as primeiras cidades-irmãs entre o Brasil e o Japão”, segundo Vinholes (1995, p.32), corando o estreitamento dos laços fraternos e as relações culturais entre os dois povos. In: **Intercâmbio cultural nas relações Brasil-Japão: centenário do tratado da amizade, de comércio e de navegação**. Disponível em: <<http://usinadeletras.com.br>. Acesso em 27 nov. 2010.

Uma reprodução da partitura original do *Hino* encontra-se catalogada na *Coleção de Música Brasileira para Coros Infantis – CBRAS CI –*, do Acervo do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas – CDMC/UNICAMP, criada pela pesquisadora em 2004 por ocasião de seu mestrado, e com acesso ao público em geral.

O compositor santista Gilberto Mendes resumiu em poucas palavras o modo de Vinholes ser e de compor a sua música:

Vinholes sempre foi um solitário, indiferente às modas, às ondas nacionalistas – atualmente parece que estamos entrando numa razão porque sempre se manteve *na sua*, cuidando do desenvolvimento de sua linguagem, sua pesquisa. É um herdeiro espiritual do pensamento musical de Anton Webern, o grande mestre da Escola de Viena. Trabalha sua música com uma bem pensada economia de meios. E trabalha pouco, só quando reconhece que vale a pena comunica o que concebe. Tal como Webern. Por isso já o chamei de compositor bissexto (MENDES, 1976, p.16).

Como poeta, Vinholes foi convidado especial de festivais literários como, por exemplo, o *Festival Viva Língua-Noites de Autores com Textos Originais*, em Pietra Ligure/Itália (1997), o *Festival Internacional da Poesia Contemporânea de Veneza* (1997) – dividindo com Umberto Eco a noite de inauguração –, o *Festival Internacional de Poesia Visiva*, em Mantova/Itália (1998), entre outros. Muitas de suas poesias foram publicadas e exibidas na Alemanha, Canadá, França, Inglaterra, Itália, Japão, Uruguai e Brasil<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Além das apresentações literárias, cabe aqui ressaltar a parceria do poeta concretista Vinholes com a música do compositor santista Gil Nuno Vaz na peça “Es tu do es tu do” (1979). Segundo o próprio Vaz, a poesia de Vinholes é bastante instigante e já o inspirou a compor cinco peças musicais. Entrevista dada à

Em 1994, lançou o livro de poesia *menina só*, cujo trabalho traduz-se num “polievroma”, neologismo resultante da interpolação silábica das palavras poema e livro, uma espécie de poema-livro ou livro-poema. Ou seja, de acordo com Vinholes (1994), trata-se de um livro-poema com trabalhos minimalistas que, na economia do texto, são assemelhados aos *haicais*, constituindo-se num único e grande poema.

Segue abaixo, um dos poemas de *menina só*:

a chuva  
a seiva  
o fruto

fatura

menina esperança

(VINHOLES, 1994)

Vinholes traduziu poesias avulsas e antologias de autores de poesia japonesa e canadense como, por exemplo, a antologia *Reta da Fumaça*, de Katue Kitasono, e *Bosquejos dos Quatro Ventos*, de Nancy Passy. O compositor realizou importante projeto de tradução e divulgação de escritores brasileiros no Japão: a edição (1977) e reedição (1995) da *Antologia de Teatro Brasileiro*. O trabalho contou com as obras de Guilherme Figueiredo, Pedro Bloch, Agostinho Olavo e

---

pesquisadora na própria residência do compositor, em Santos. Gravação em Fita K7 e Vídeo, em 21 out. 2008. Cf. vídeo em TV-LCV in: <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

Machado de Assis, traduzidas por Jun Shimaji e Ayako Hashimoto, com a colaboração de Vinholes.

No final da década de 1990, o compositor retornou ao Brasil, passando a residir em Brasília (DF), onde dedica parte de seu tempo ao projeto de informatização de sua técnica composicional *Tempo-Espaço* e à compilação de sua antologia poética *Retrato de Corpo Inteiro*, recentemente concluída, reunindo poemas de 1947 a 2007. A outra parte de seu tempo, o músico-poeta Luiz Carlos Lessa Vinholes (Figura 6), o pioneiro da música aleatória no Brasil ou, ainda, o “Marco Polo do mundo literário japonês”, nas palavras do amigo e companheiro Haroldo de Campos (1997, apud Maia, 1999, p.155), dedica atenção aos músicos e estudantes universitários que lhe procuram para saber mais e melhor de sua vida e de sua obra.

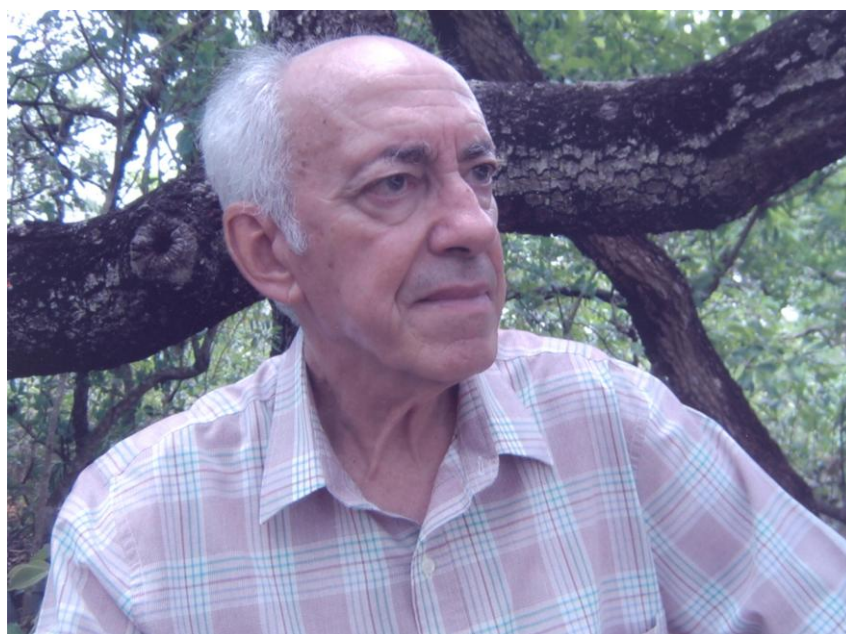


Figura 6 – L. C. Vinholes, Brasília, 2008. Foto de Helena Maria Ferreira. Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes



## **CAPÍTULO 3**

### **TRÊS PEÇAS ALEATÓRIAS DE VINHOLES**



### 3.1 INTRODUÇÃO

A produção musical de Vinholes concentra-se no período de 1950 a 1980 e, conforme citado no capítulo anterior, a fase aleatória teve início com a peça *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer (1961) ou simplesmente *Instrução 61*.

Nesta fase registram-se as seguintes peças:

- *Instrução 61*;
- *Instrução 62* (1962), para piano ou outro instrumento de teclado;
- *vento-folha e rua-sol* (1961), para vozes quaisquer, textos de Pedro Xisto Pereira de Carvalho e Ronaldo Azeredo, respectivamente;
- *Tempo-Espaço XIII – 4 Lados das Mil Faces de Janet* (1978), para flauta ou oboé ou clarineta, homenagem a Ernst Krenek;
- *Tempo-Espaço XIV* (1978), para flauta e dez leitores, texto do poeta bill bisset;
- *Tempo-Espaço XV e XVa* (1978), para dois instrumentos melódicos quaisquer;
- *Planejamento Familiar e A Casa Perfeita* (1962), texto em sete idiomas e coreografia; e
- *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* (1979), para bocas.

As peças *Tempo-Espaço XIII, XV e XVa*, de acordo com Maia (1999, p.155), “possuem estruturas semelhantes às de ‘Klavierstück’, de Stockhausen

(inclusive no ‘sobrenome’ romano do título”); ou seja, são estruturadas em colunas e blocos onde o intérprete as executam sem dada ordem<sup>37</sup>.

As demais cinco peças de Vinholes caracterizam-se pela liberdade de escolha e de criação do intérprete/instrumentista, princípios essenciais para o entendimento do conceito de aleatoriedade empregado e defendido pelo próprio compositor:

*Nunca concordei com a conceituação de “indeterminação” e “acaso” tão discutida por compositores dos dois lados do Atlântico Norte. Especialmente pelo aspecto dogmático de suas ponderações. Liberdade se tem em plenitude ou não é liberdade. E os conceitos por eles defendidos, a meu ver, estão por demais vinculados/dependentes de conceituações passadas. O novo ou é novo ou é meia verdade (informação pessoal)*<sup>38</sup>.

As três peças aleatórias – *Instrução 61*, *Instrução 62* e *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* –, objeto de estudo desta pesquisa, possuem uma nova concepção musical, ou seja, as peças não têm estrutura ou forma e, logicamente, faltando-lhes a estrutura ou a forma, as peças não existem, elas precisam ser criadas pelos intérpretes/instrumentistas e *colaboradores*/público mediante um conjunto de recomendações ou indicações, daí o nome de “instrução”.

Além do roteiro ou “instrução”, a música aleatória de Vinholes propôs procedimento composicional inusitado para a época como será observado nos

---

<sup>37</sup> A obra “Klavierstück XI” (1956), de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), é marco histórico na música aleatória da Europa ao lado da “Terceira Sonata” para piano (1956-57), de Pierre Boulez (1925), porém, ambas empregam certo controle nas escolhas. A liberdade de escolha dos intérpretes é restrita (DEL POZZO, 2007).

<sup>38</sup> Vinholes faz referência aos compositores John Cage (Estados Unidos) e Pierre Boulez (França) que discutiram calorosamente, na década de 1950, sobre os novos conceitos estéticos da música experimental, indeterminação e acaso, porém, a questão principal divergente entre ambos era sobre a maior ou menor liberdade dada ao intérprete. VINHOLES, L. C. **Comentários sobre as instruções** (texto original de 11 nov. 2006) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 25 nov. 2006.

estudos das peças e que, sem dúvida alguma, nasceu de seus questionamentos filosóficos e estéticos:

*[...] quando criei as instruções e formatei o texto para a peça psiu/xi estava inteiramente concentrado em dar corpo a um pensamento que ajudaria a quem dele quisesse participar se libertar de todos os conceitos e preconceitos consagrados pela tradição, especialmente pelo pensamento dualista ainda fortemente predominante no mundo ocidental de meados do século XX (informação pessoal)<sup>39</sup>.*

Para efeito de estudo, a *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* será denominada neste trabalho de “terceira instrução” e o conjunto das três peças aleatórias de *Instruções*. Após a apresentação histórica de cada uma das *Instruções*, os seguintes aspectos serão abordados: considerações sobre a peça, partitura e análise do material.

A pesquisadora evitou o uso da expressão ‘análise musical’ por entender que as peças aleatórias de Vinholes não se estruturam ou configuram de igual modo às obras concebidas segundo a escrita tradicional. Conforme o próprio compositor comenta: “não têm forma pré-estabelecida e, mesmo gravadas, não permitem análise convencional”(informação pessoal)<sup>40</sup>.

Assim, a expressão ‘análise do material’ permite a apresentação de novos critérios para a compreensão dessas peças contemporâneas que vão desde “a idéia de qualquer coisa que pré-existe ao pensamento criativo e organização” (CHION, 1991, apud BOSSEUR, 1992, p.83) como, por exemplo, os elementos

---

<sup>39</sup> VINHOLES, L. C. **Questionamentos sobre as peças de Vinholes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 20 out. 2006.

<sup>40</sup> VINHOLES, L. C. **Questionamentos sobre as peças de Vinholes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 20 out. 2006.

mínimos pensados e propostos pelo compositor (cartões, gráficos, sons, textos, mímicas, entre outros), bem como “ter em consideração as próprias ‘declarações’ dos artistas, ou seja, o programa operatório que se propuseram seguir” (ECO, 1965, apud LOPES, 1990, p.6), até as possibilidades de execução ou “invenção sonora do intérprete-compositor” (KAGEL, 1983, apud BOSSEUR, 1992, p.108).

Acredita-se que, dessa maneira, as características de cada peça e/ou parâmetros e os princípios de aleatoriedade de Vinholes serão mais bem compreendidos, além de dar subsídios para a discussão da questão principal desta pesquisa. Além da Introdução, este Capítulo contém mais três partes que correspondem ao estudo das três peças aleatórias citadas: *Instrução 61*, *Instrução 62* e *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi*.

### **3.2 INSTRUÇÃO 61**

Vinholes foi convidado a participar de uma reunião no estúdio do Grupo de Música Nova do pianista Tomohisa Nakajima, no bairro de Shibuya, em Tóquio, para a comemoração da passagem do ano de 1961/1962 e, sabendo de antemão que outros músicos da vanguarda japonesa estariam presentes, aproveitou o encontro para mostrar aos amigos uma coleção de cem cartões gráfico-musicais.

Os cartões, no tamanho de doze centímetros de cada lado, foram divididos em quatro grupos de vinte e cinco cartões cada um da seguinte maneira: sete

cartões riscados com uma linha longa, sete com uma linha curta, sete com um ponto bem no centro e quatro em branco (o silêncio).

O compositor explicou a forma de manuseio dos cartões quanto à leitura musical relativa dos gráficos desenhados e as mudanças de posição das linhas curta e longa, ou seja, quando na horizontal a leitura corresponde a um som curto e longo quaisquer, e na vertical a leitura corresponde a um menor ou maior grupo de sons/notas quaisquer<sup>41</sup>, respectivamente.

Cada grupo de 25 cartões foi entregue a quatro instrumentistas presentes – flauta transversal, violino, trompa e *uchiwa-daiko*, uma espécie de tambor sem caixa de ressonância utilizado pelos budistas –, e outras quatro pessoas participaram como *colaboradores* que se posicionaram em frente ou ao lado dos instrumentistas para a exibição dos cartões.

A experiência musical durou por mais de meia hora, tendo sido registrada por fotos e fita magnetofônica com gravação de cerca de cinco minutos, cujo evento se transformou num acontecimento histórico na vida do compositor e da música brasileira devido ao novo procedimento técnico utilizado na elaboração da peça.

Além de a peça apresentar um procedimento composicional totalmente inusitado, o embaralhamento de uma coleção de cem (100) cartões com escrita não convencional, a *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer (1961), é a

---

<sup>41</sup> Grupo de sons pode ser entendido como “simultanoide: complexo sonoro formado por três ou mais sons de frequências diferentes que não podem ser ordenados em terças sobrepostas” (KOELLREUTTER, 1985, p.34) ou, ainda, “agrupamento sonoro: grupo de sons multidimensional; seus elementos não obedecem a uma ordem periódica” (Ibid., p.34).

primeira peça aleatória no Brasil e de originalidade sem precedentes na história da música ocidental.

De acordo com Mendes:

*A peça dele, Instrução 61, sem dúvida, é a primeira obra aleatória da história da música brasileira, além de que é um projeto muito original. Ele poderia ter caído na imitação dos processos aleatórios europeus, como encontramos em Stockhausen e Henri Posseur que, na verdade, compunham músicas mesmo, que dividiam em quadrinhos e vários sistemas assim, tipo de organização que possibilitava uma execução daquilo aleatória, do ponto de vista das partes a serem tocadas. Mas, o Vinholes foi muito além disto. Ele fez uma música sem nenhuma música, na verdade. A música nasce daquele processo. As músicas européias eram músicas combinadas aleatoriamente, divididas aleatoriamente, a música do Vinholes não existe, é realmente um processo que vai gerar a música (informação pessoal)<sup>42</sup>.*

A primeira peça aleatória brasileira proporcionou ao intérprete a plena liberdade de escolhas do material sonoro, dando-lhe o papel de criador ou co-autor da música, resgatando algo que no passado da música tradicional já havia existido como, por exemplo, o papel de improvisador no período barroco (baixo contínuo) e no classicismo (cadências), mas que desapareceu a partir do período romântico.

Muito consciente de seu processo de criação musical, Vinholes tencionou provocar questionamentos sobre os conceitos relacionados ao fazer artístico e

---

<sup>42</sup> MENDES, Gilberto. Entrevista dada à pesquisadora na residência do compositor santista Gil Nuno Vaz. Gravação Fita K7 e Vídeo, em 21 out. 2008. O compositor paulista (1933) é uma das mais importantes personalidades da história da música brasileira na segunda metade do século XX, signatário do *Manifesto Música Nova* (1963), movimento revolucionário que propunha a vinculação imediata da música com a sociedade contemporânea e com obras reconhecidas mundialmente. Professor de composição aposentado pelo Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com residência em Santos/SP. Cf. vídeo em TV-LCV in: <<http://www.lcvinholes.com.br>>.



musical, no contexto da cultura e da sociedade da época ou, ainda, como ele mesmo afirmou, “superar o dualismo, a dicotomia tradicional autor *versus* intérprete”<sup>43</sup>.

A *Instrução 61* propôs não somente um repensar sobre o fazer musical no âmbito do binômio compositor-intérprete, mas contemplou a figura do público na construção de sua música criando a figura do *colaborador* (Figura 7).



Figura 7 – A *colaboradora*. Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

---

<sup>43</sup> VINHOLES, L. C. **Questionamentos sobre as peças de Vinholes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 20 out. 2006.

O *colaborador* é uma pessoa qualquer escolhida entre o público para embaralhar e manusear os cartões que serão lidos pelos instrumentistas. Para o compositor Vinholes, como se pode notar no texto abaixo, permitir a inclusão de pessoas leigas no próprio processo de criação musical é uma questão de princípio ou coerência de idéias.

*Mas eu quis ir mais a fundo. Trazer para o âmbito do “fazer música” aqueles que foram afastados do palco, onde as coisas acontecem, e colocados na incômoda posição passiva de “ouvintes/consumidores” da coisa música: o público. Claro que a música aqui pretendida não poderia ser afim com a conhecida até então. E é justamente no manuseio dos cartões que o público é trazido para o âmbito do “fazer música”. Nasce aqui a figura do colaborador, palavra que adotei graças a sugestão do saudoso pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, por longos e frutíferos anos, presidente da Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC) e partícipe da primeira “utilização” da Instrução 62 no Brasil, em 30 de março de 1976, na Sala Martins Pena do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, tendo como colaboradora a flautista Ingrid Madson. Note que uso a expressão “utilização” e não “execução/interpretação” (informação pessoal)<sup>44</sup>.*

A música resultante do procedimento técnico criado por Vinholes caracteriza-se pela composição coletiva a partir do trinômio compositor-instrumentista-público e, conseqüentemente, a criação musical constrói-se a partir da maior ou menor habilidade, entendimento e interação, especialmente dos dois últimos participantes.

---

<sup>44</sup> VINHOLES, L. C. **Questionamentos sobre as peças de Vinholes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 20 out. 2006.

### 3.2.1 Considerações sobre a peça

Segue-se abaixo uma relação de dezesseis apresentações oficiais ou de conhecimento do compositor com a *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer (1961), onde se observam os mais variados tipos de combinações instrumentais:

31.12.1961 - Primeiro uso mundial, com o Grupo de Música Nova Tomohisa Nakajima. Estúdio Nakajima, Tóquio/Japão.

10.02.1964 - Utilizada pelos músicos da Orquestra Sinfônica de Seoul, sob a regência de Mon Bok Kim, no Hall Renascença, Seoul/Coréia. Transmissão ao vivo pela Rádio HLKJ.

15.09.1974 - Primeiro uso no Brasil. Centro de Cultura de Santos, no *X Festival Música Nova de Santos*. Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Santos. Realização para vozes e instrumentos pelo Madrigal Ars Viva de Santos, sob a regência de Roberto Martins.

31.10.1974 - Gabinete do Prefeito, Parque Ibirapuera, Prefeitura Municipal de São Paulo. *Movimento Mário de Andrade. Primeiras Audições Brasileiras*. Quarteto de Cordas da UnB: Moyses Jacob Mandel, Valeska Hadelich de Ferreira (violinos), Johann Georg Sheuermann (viola) e Antônio de Pádua Guerra Vicente (violoncelo).

14.09.1975 - Centro de Cultura de Santos, no *XI Festival Música Nova de Santos*. Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Santos. *Comemoração do Centenário do Nascimento de Maurice Ravel*. Madrigal Ars Viva de Santos, sob a regência de Roberto Martins.

22.09.1976 - Sala de Concertos da Escola de Música de Brasília, no *II Encontro Nacional de Compositores em Brasília*. Instituto Nacional de Música, Funarte, MEC, Fundação Cultural do Distrito Federal e Caixa Econômica Federal. Grupo de Experimentação Musical da UnB (GeMUnB): oboé, trompa, viola, piano e quatro colaboradores. Participantes: Bohumil Med, Fernando Vasques, Maria Rute Cavalcanti, Mariuga Lisboa, Vaclav Vinecky, Maria Helena da Costa, Wilson Trajano Filho e Jorge Antunes (regência).

06.10.1979 - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Elaboração do compositor Gil Nuno Vaz. Madrigal Ars Viva de Santos, sob a regência de Roberto Martins.

11.11.1979 - *Música na XV Bienal Internacional de São Paulo*. Madrigal Ars Viva de Santos, sob a regência de Roberto Martins. “Cancrizans”, programa montado por Gil Nuno Vaz (ir com sim) (vir sem não).

23.07.1980 - Integrantes do Grupo Música Nova, para violino, viola e piano. Sala Humboldt do Instituto Goethe, Montevideu. Núcleo Música Nova, em colaboração

com o Instituto Cultural Anglo-Uruguaio. Conferência: *Enfoque de lo aleatório y lo estrutural em la labor compositiva*, por L. C. Vinholes.

26.07.1980 - Auditório Campos de Jordão, no *Festival de Inverno de Campos de Jordão* (SP). Madrigal Ars Viva de Santos, sob a regência de Roberto Martins.

18.08.1984 - Sala Jardel Filho. Centro Cultural São Paulo, São Paulo. *Comemoração aos 20 anos do Festival Música Nova de Santos*. Intérpretes: Roberto Martins (piano), Lisia Mourão (órgão), Gil Nuno Vaz (violão) e Madrigal Ars Viva de Santos.

26.08.1984 - Teatro Municipal Brás Cubas. Secretaria de Educação e Cultura, Prefeitura Municipal de Santos.

24.11.2000 - *Semana Acadêmica*. Auditório Milton de Lemos, Conservatório de Música de Pelotas da UFPel. O professor Mário Maia utilizou a peça na oficina de leitura com partituras.

18.08.2003 - Auditório Tasso Corrêa UFRGS, Porto Alegre. *XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Júlia Simões (flauta), Marcelo Piraino (clarinete Bb), Vagner Cunha (violino), Fábio Chagas (violoncelo) e Rosana Lofrano de Oliveira (voz).

10.12.2010 - Apresentação do grupo Matravisgoso, liderado pelo Prof. Dr. Mário de Souza Maia, na abertura *da Mostra de Trabalhos dos Alunos* dos professores José Luiz Pellegrin e Daniel Acosta, no Instituto de Artes e *Desing* da Universidade Federal de Pelotas - IAD/UFPel. Os instrumentos utilizados foram criados pelo referido grupo e alguns dos expositores desempenharam o papel de colaboradores.

Segundo Maia, outras apresentações da *Instrução 61* foram feitas no país, inclusive por ele próprio, conforme comentário abaixo:

*Após estudos teóricos sobre a aleatoriedade em obras de Vinholes, por ocasião de meu mestrado na PUC/RS, em 1999, fui à prática com as músicas do compositor e, especialmente a 'Instrução 61' tenho realizado inúmeras apresentações/versões. É uma proposta apaixonante e democratizante da música, do fazer musical. Nestes variados possíveis, inclusive, em uma ocasião, com índios guaranis e kaigangues (informação pessoal)<sup>45</sup>.*

É provável que, neste exato momento, a *Instrução 61* esteja sendo realizada ou utilizada anonimamente por pessoas diversas e com outros tipos de variações, pois, esse é um dos propósitos de Vinholes. Com esse procedimento composicional, o compositor busca sensibilizar e conscientizar o ser humano da importância da criação e da livre expressão musical, sem o julgamento do certo e do errado, do feio e do bonito, do profissional e do amador, entre outros conceitos dogmáticos.

---

<sup>45</sup> MAIA, Mário de Souza. **Mestrado (L.C.Vinholes)** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: musicaintempo@hotmail.com em 21 dez. 2006.

Enfim, é mais um outro dualismo refletido pelo compositor:

*A música resultante da criação/construção do uso das “Instruções” é única, de vida efêmera, impossível de ser repetida, singular na sua própria metamorfose de existência. As “Instruções” podem ser utilizadas por quem não tem nenhum conhecimento, nenhuma habilidade dentro dos conceitos de formação musical tradicionais. É mais um dualismo, uma dicotomia que vai águas-a-baixo. Por isto na Argentina a “Instrução 61” teria sido utilizada com êxito com crianças, que não são “experts” em música, nem técnica nem conceitualmente (informação pessoal)<sup>46</sup>.*

Esse posicionamento do compositor despertou a atenção da pesquisadora para a possibilidade de trabalhar com as *Instruções* em classes de musicalização de crianças, transformando-as em ferramenta pedagógico-musical para estimular o gosto pela música, pela criação, pela prática e fruição de peças contemporâneas ou novas escutas.

No âmbito pedagógico, a idéia das *Instruções* e o princípio filosófico embutido nela – *qualquer pessoa ou criança pode fazer música sem qualquer conhecimento musical* – são aspectos a serem levados em consideração pelo educador, pois, além de possibilitar a inclusão de todos ao *fazer musical* dentro da sala de aula, permite ao indivíduo a realização de uma ação ou *atividade criadora* em sua vida. “Cai por terra”, por exemplo, a idéia preconceituosa de que somente os talentosos ou os superdotados podem “compor” ou criar música.

---

<sup>46</sup> VINHOLES, L. C. **Questionamentos sobre as peças de Vinholes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 20 out. 2006.

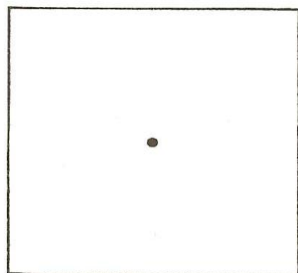
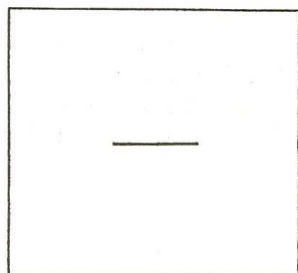
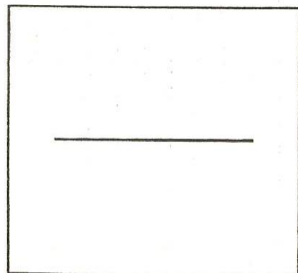
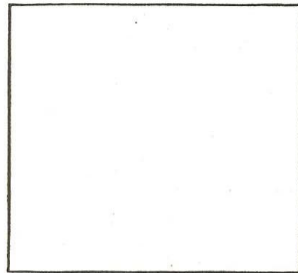
### 3.2.2 Partitura

A *Instrução 61*, para quatro instrumentos quaisquer, foi publicada integralmente (texto e cartões) na revista *Design* nº 37, Tóquio/Japão, em setembro de 1962, com textos em inglês e japonês, conforme a Figura 8 a seguir; porém, vale ressaltar que o texto da peça já havia sido divulgado pelo jornal brasileiro O Estado de São Paulo, em 16 de abril do mesmo ano.



## インストラクション INSTRUCTIONS by L. C. Vinholes

L. C. ヴィニョーレス



### INSTRUCTION 61

For the "Instruction 61," for any four instruments, we need 100 square cards, divided into four groups of 25, one for each instrument, respectively.

In each group of 25 cards, 7 have a long line, 7 a short line, 7 a point and 4 are in blank.

The lines, when in the horizontal position, and the point read as a single sound.

The lines, when in the vertical position, read as a group of sounds.

When in the horizontal position, the long line, as compared with the short one, has longer time duration and vice-versa.

When in the vertical position, the long line, as compared with the short one, has more sounds (it groups more sounds) and vice-versa.

The point is always a single sound with time duration as short as possible.

The cards in blank are silences=pauses=absence of sound-sounds.

The relativity between the values above and the height and intensity are dependent upon the moments.

Each instrument player will have before him somebody to show the cards, shuffled with the purpose of creating possibilities for the creation of the work.

The order and the time for exposition of each card depend directly and exclusively on who is manipulating them.

The work (the "composition") to be realized can be of any duration, as convenient.

### インストラクション 61

インストラクション61すなわち4個の楽器のためには総計100枚の正方形なカードを必要とし、各楽器あたり25枚ずつ要することになります。

その25枚のカードのうち、7枚は長線、7枚は短線、7枚は点が書き込まれてあり、残る4枚は白紙です。

線が水平の場合又は点は単音を示します。

線が垂直の場合は複音を示します。

水平の線で長い場合は音の継続時間が長いことを示し、短い場合はその逆です。

点は常に孤立したそしてできる限りの短い音を示します。

白紙カードは休止=サイレンス=音に非ざる音の存在を示す。

上記の制約事項と音の高さ及び強さとの関係は、その時の状況にしたがいます。

各楽器の演奏者は自分の目の前にカードを示してくれる助手を持たなくてはならず、カードは作曲の可能性を高めるためによく切っておかれなくてはなりません。

カードを示す順序、その継続時間は、カードを操作する人にかかっていたる能力であります。

Figura 8 – *Instrução 61*, de L. C. Vinholes (1961). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

### 3.2.3 Análise do material

Para melhor compreensão da análise do material da *Instrução 61*, segue abaixo (Figura 9) a reprodução da partitura original com a tradução do texto para o português do próprio compositor Vinholes:

#### INSTRUÇÃO 61

Para a INSTRUÇÃO 61, para quatro instrumentos quaisquer, são necessários 100 cartões quadriculados, divididos em quatro grupos de 25, um grupo para cada instrumento, respectivamente.

Em cada grupo de 25 cartões, 7 tem uma linha longa, 7 uma linha curta, 7 um ponto e 4 estão em branco.

As linhas, quando na posição horizontal, e o ponto, leia-se um único som.

As linhas, quando na posição vertical, leia-se grupos de sons.

Quando na posição horizontal, a linha longa, em relação a curta, tem maior duração e vice-versa.

Quando na posição vertical a linha longa, em relação a curta, tem maior número de sons agrupados e vice-versa.

O ponto é sempre sem isolado de duração a mais curta possível.

Os cartões em branco são pausas=silêncios=ausência de sons/sons.

A relatividade entre os valores acima estabelecidos e as alturas e intensidades dos sons ficam na dependência do momento.

Cada executante de um instrumento terá à sua frente um colaborador para mostrar-lhe os cartões, baralhados a fim de gerar possibilidades para a criação da obra.

A ordem e o tempo de exposição de cada cartão depende, direta e exclusivamente, de quem os manipula.

O trabalho ( a "composição" ) a ser realizada pode ser de qualquer duração.

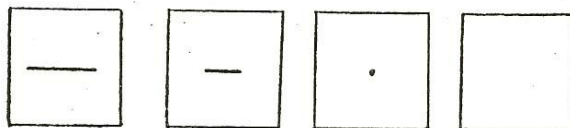


Figura 9 – *Instrução 61*, de L. C. Vinholes (1961/Trad.). Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

A partitura no sentido convencional não mais existe, a partitura deixa de ser uma partitura e, literalmente, passa a ser uma “instrução” ou roteiro<sup>47</sup> com um texto explicativo sobre *como confeccionar e usar os cartões* e mostra o desenho de quatro gráficos com notação muito simples, de fácil leitura e entendimento.

Na linguagem da música contemporânea, esta partitura pode ser denominada *partitura gráfica*<sup>48</sup>, e as primeiras músicas escritas desta maneira surgiram no começo da década de 1950, provavelmente com o compositor Earle Brown (1926-2005)<sup>49</sup>, conhecido como o “criador do *móbile*”, segundo o teórico Brindle (1987, p.130) citado por Del Pozzo (2007, p.129). Apesar de a notação de ambos, Brown e Vinholes, apresentar algumas similaridades, a proposta do compositor brasileiro é inusitada não somente no modo de ler a partitura, mas principalmente no modo de organizar ou criar a música.

Na *Instrução 61*, o compositor Vinholes desenvolveu um novo procedimento de criação musical, similar a um jogo de dados ou jogo de baralho, por meio da combinação aleatória de cem cartões com apenas quatro tipos de sinais – uma linha longa, uma linha curta, um ponto bem no centro e o silêncio (cartão em branco) –, conforme a Figura 10 a seguir:

---

<sup>47</sup> De acordo com Koellreutter (1985, p.36): “Notação roteiro: somente delinea a seqüência dos signos musicais”. Outros termos são usados para partituras similares como, por exemplo, “bula”, “gráfica” e “legenda” (BOSSEUR, 1996).

<sup>48</sup> *Partitura gráfica* ou *grafismo* são propostas à imaginação e à criação dos instrumentistas (executantes) que se tornam co-autores ou co-responsáveis pelo projeto original, segundo BOSSEUR (1992, p.103). Ela emprega novos códigos de escrita (notação gráfica contemporânea) que possibilita diferentes formas de leitura e interpretação.

<sup>49</sup> Cf. ANEXO 02, página 175.

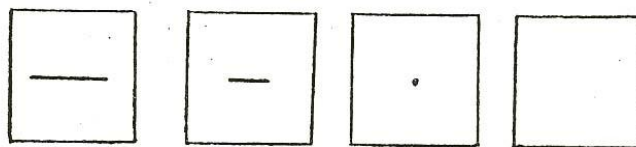


Figura 10 – Os quatro tipos de cartões da *Instrução 61*

A música aleatória de Vinholes nasce a partir do embaralhamento e do manuseio dos cartões pelo *colaborador/público* e, principalmente, das escolhas do material sonoro por parte do instrumentista.

Não existe na partitura ou notação gráfica qualquer tipo de indicação sobre quais tipos de sons a serem usados<sup>50</sup>, bem como a sua altura, intensidade, timbre, dinâmica, andamento, acordes ou grupos de sons, compassos, ritmo, entre outros aspectos musicais. O tempo ou a duração das notas é relativo.

Enfim, os parâmetros não são determinados ou indicados, como também não existe qualquer indicação para quem se destina o seu uso, criança ou adulto, assim, a peça ou a partitura permite a possibilidade de qualquer pessoa tocar ou criar a música.

A *Instrução 61* apresenta-se como um jogo gráfico-musical de regras simples ou uma atividade lúdica que resulta numa música, improvisação ou “composição” com inúmeras possibilidades sonoras, de resultados inesperados e imprevisíveis.

---

<sup>50</sup> O conceito de som aqui empregado é “tudo o que soa. Assim, o ruído também é som” (KOELIREUTTER, 1985, p.33). Cabe ainda observar a questão técnica em relação à linha, curta ou longa, uma vez que o compositor não especifica o tipo de linha, ou seja, o modo de execução. Para Koellreutter, existem três tipos de possibilidades: “Linha: contínuo sonoro produzido por um só instrumento ou uma só voz (linha reta, quebrada ou ondulada)” (Ibid., p.34).

A proposta de Vinholes está baseada nesta “estrutura” matemática do embaralhamento dos cartões, onde as relações e as operações entre os mínimos elementos (os gráficos de duração) permitem combinações e permutações infinitas. A “estrutura” sonora resultante caracteriza-se por constantes variações, modificações e transformações<sup>51</sup>.

A *noção de tempo*, na proposta de música aleatória do compositor, surge a partir da “ordenação” dos cartões uma vez embaralhados. Porém, seja qual for a *ordem* sorteada dos cartões (Figura 11, um exemplo), a duração dos gráficos será sempre relativa e, conseqüentemente, a noção de tempo é relativa também.

Koellreutter (1990) empregou a terminologia *a-métrico* para designar os tipos de músicas ou partituras que causam ausência de pulsação e metro<sup>52</sup>.

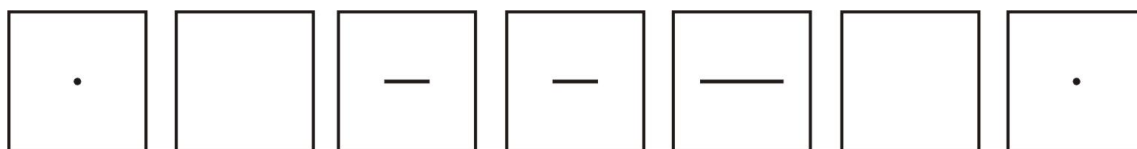


Figura 11 – Exemplo de (suposta) ordenação de cartões

<sup>51</sup> Na composição musical contemporânea, segundo Koellreutter (1985, p.29): “Estrutura também pode ser entendida como unidade estrutural ou *gestalt*. Neste contexto, ela seria definida como um conjunto formado por pontos, linhas, sons ou outros signos que pode ser percebido de imediato como um todo”. Ainda, na concepção do mesmo autor, a “forma” surge como decorrência da estruturação e, basicamente, existem três tipos – *discursiva*, *poética* e *sinerética* –, sendo que esta última é a que se verifica na proposta de Vinholes. Ou seja: “Forma sinerética: procede de maneira acausal, associando conceitos aparentemente distintos. Tem origem no pensamento arracional (paradoxal, esférico). Sua estruturação é assimétrica, aperiódica. Tem como características estruturais a mudança permanente dos signos musicais por variação, transformação, rotação, etc., isto é, sofre processo de metamorfose tendendo à formação de campos limitados, tomados isoladamente em relação a outros. Os contrastes e os contrários se fundem numa multiplicidade ilimitada de signos musicais. A unidade formal resulta de um processo integrador (síntese). Exige uma percepção sistática, integradora” (Ibid., p.31).

<sup>52</sup> Na estética da música contemporânea, o tempo e o espaço são *relativos* e se confundem, ou seja, são inseparáveis. É um princípio que se fundamenta no *Relativismo* de Riemann (1826-1866). Cf. Koellreutter, 1985, p.19.

A peça de Vinholes propõe ainda que um mesmo cartão, uma linha longa, por exemplo, represente duas entidades sonoras diferentes<sup>53</sup>, ou seja, quando na posição horizontal, significa um som longo qualquer e, na posição vertical, grupos de sons.

Como existem dois tipos de comprimentos de linhas, a longa terá mais sons e a curta terá menos sons. Os cartões apresentam uma *relação notacional sinótica* (WIDMER, 1972, p.135), ou seja, existe uma correspondência viso-sonora (Figura 12) que facilita a leitura e o entendimento do gráfico por qualquer pessoa.

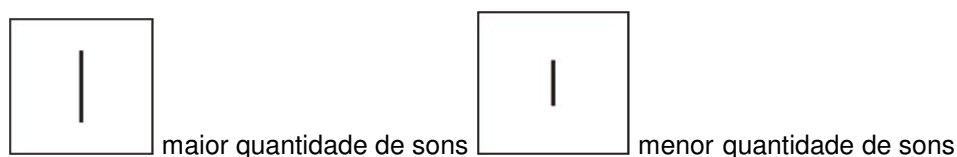


Figura 12 – Relação notacional sinótica entre os dois tipos de linhas

A notação possui poucos elementos, quatro símbolos que representam seis modos de leitura, sendo que os gráficos utilizados dizem respeito apenas a dois aspectos do som: a duração (que possui uma relatividade entre si) e a densidade (quantidade de sons).

O material utilizado na construção da música é mínimo, seis modos de ler os cartões, porém, existem dois tipos de silêncio, o silêncio estrutural – do cartão

---

<sup>53</sup> Observa-se aqui a *leitura relativa* dos cartões baseada no princípio do relativismo e relatividade (Riemann e Einstein, respectivamente) e o princípio da incerteza (*Quântica* de Planck e Heisenberg). Cf. Koellreutter, 1985, p.18-20.

em branco –, e o silêncio não medido, ou seja, aquele que ocorre involuntariamente entre a troca de um e outro cartão. Koellreutter comenta:

[...] o silêncio pode ser entendido de diversas maneiras como: ausência de som, índice alto de redundância, reverberação ou ressonância, simplicidade e austeridade, delineamento em lugar de definição, monotonia. Aqui, a monotonia consiste na utilização de grande quantidade de elementos conjuntivos, de repetição, de redundância, que criam um clima de meditação. Na música tradicional, o silêncio é caracterizado pela pausa, sendo utilizado como elemento de articulação que separar com distinção e clareza as diversas partes da forma de um trecho ou de uma frase. Na música de hoje, o silêncio torna-se um elemento de expressão; o vazio repleto de potencialidades. [...] O silêncio deve ser percebido como outro aspecto do mesmo fenômeno (som), e não apenas como ausência (KOELLREUTTER, 1985, p.35).

Outro dado interessante é o ponto no centro do cartão, significando um som qualquer e o mais curto possível (*puntiforme*)<sup>54</sup> que, por se apresentar isolado, o resultado sonoro é praticamente o mesmo, ou seja, o ponto pode ser entendido como qualquer uma das figuras de notas mais rápidas da linguagem tradicional – semifusa ou quartifusa.

O ‘andamento’ da música depende não somente do ‘ritmo’ da execução como também da velocidade de troca de cartões do *colaborador*, estabelecendo uma interação constante entre ambos.

---

<sup>54</sup> Termo empregado por Valério Fiel da Costa. Cf. Costa, 2009, p.124.

O timbre é o mais variado possível e a apresentação de dois cartões simultâneos, por exemplo, pode gerar justaposições sonoras inusitadas e, assim, provocar uma textura sonora caótica<sup>55</sup>.

O trabalho colaborativo entre os co-autores, instrumentista e *colaborador*, quando inserido no contexto lúdico e aleatório da *Instrução*, resultará uma peça de estrutura sempre variável, devido às entradas e saídas de cartões ao bel prazer do *colaborador*, e de resultado musical sempre imprevisível.

Na *Instrução 61*, a idéia da proposta em si é mais significativa do que os próprios elementos e estruturas que possam vir a se juntar, e o resultado musical seja ele qual for é sempre válido. Vinholes comenta:

*O resultado de cada uso é singular e nada tem a ver com outro resultado que venha a ser obtido em outro momento. A eventual "análise" de um resultado só vale para ele mesmo e não pode servir de parâmetro para análise em outro resultado. Com base nesta premissa, verifica-se que toda a terminologia utilizada nas formas tradicionais de análise são inadequadas e, por conseqüência, inadequado é o seu resultado da aplicação dessa terminologia e de seus parâmetros (informação pessoal)<sup>56</sup>.*

A *Instrução 61* ou a aleatoriedade de Vinholes possibilita uma nova proposta ou mudança de paradigmas no campo da criação musical (fazer artístico), bem como no campo da pedagogia musical (ferramenta didática) com crianças porque pressupõe o novo, o jogo, o brincar, o risco, o construir e o

---

<sup>55</sup> Apesar de não estar previsto que o *colaborador* deva exibir dois ou mais cartões de gráficos diferentes simultaneamente, a noção de espaço na *Instrução 61* pode surgir do modo de ler os cartões. Em experiências com crianças e adolescentes em aulas de musicalização, ministradas pela autora no Centro Comunitário São Francisco de Assis, na cidade de Amparo (SP), em 2007-08, esta possibilidade ocorreu com bastante frequência.

<sup>56</sup> VINHOLES, L. C. **Comentários sobre as instruções** (texto original de 11 nov. 2006) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 25 nov. 2006.



desconstruir sem medo e sem preconceito, o livre criar ou experimentar, o imaginar e o improvisar e o conhecimento em si.

Roberto Martins, compositor e regente do Madrigal Ars Viva, de Santos (SP), responsável pela estréia no Brasil da *Instrução 61*, durante o Festival de Música de Santos (1974), comenta que a proposta de Vinholes suscitou uma abertura na cabeça do intérprete, no sentido de que havia muitas possibilidades embutidas naquele material e, na época, realizou algumas experiências com adolescentes em sala de aula:

*[...] essas possibilidades me mostraram quanta coisa se pode a partir daí. E levei isso para a escola. Era professor de português da rede estadual e, numa ponta, foi experimentar com os alunos as propostas da Instrução 61, depois partimos para outras coisas. Partimos pra montagem de idéias, de cores, de sons, de gestos, de grupos, de vários grupos da mesma classe, apresentação simultânea, dois grupos, mas, sem um saber o que outro estava fazendo. Foram momentos assim muito extraordinários, me surpreenderam, eu não esperava que eles estivessem assim, numa primeira vez, capacidade de entender o quê basicamente era a proposta da Instrução 61. [...] E o que eles traziam de volta, as coisas que eles inventavam a partir dessas propostas. Foi muito extraordinário (informação pessoal)<sup>57</sup>.*

Cabe aqui observar que, na primeira metade da década de 1960, o compositor e educador italiano Boris Porena publicou um livro pedagógico-musical, *Kindermusik*, cujas idéias assemelhavam-se às do compositor brasileiro Vinholes. Ou seja, Porena dizia que as suas composições não eram composições e, sim, coletânea de propostas ou sugestões, e que cabia ao *professor* a

---

<sup>57</sup> Entrevista dada à pesquisadora na residência do compositor santista Gil Nuno Vaz. Gravação Fita K7 e Vídeo, em 21 out. 2008. Cf. vídeo em TV-LCV in: <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

responsabilidade de assumir o processo da criação quando aplicados em sala de aula, tornando-se o co-autor do trabalho.

O livro *Kindermusik* compõe-se de uma série de peças ou sugestões, inclusive alguns títulos procuram enfatizar os conceitos teórico-musicais básicos a serem praticados como, por exemplo, exercícios para a conquista progressiva do espaço diatônico, exercícios para a conquista do espaço cromático, entre outros (FONTERRADA, 2001, p.210-212); porém, não se encontra aqui a ampla liberdade de criação como a que foi proposta na peça de Vinholes.

A *Instrução 61*, o jogo gráfico-musical ou criacional de Vinholes, é um convite ao fazer musical espontâneo, livre e despretensioso, aliado ao ideal da libertação do indivíduo para a criação e expressão em qualquer tempo, idade, espaço, cultura e sociedade.

Como disse Mendes, é um trabalho aparentemente sem quase nada, “mas é exatamente neste quase nada que reside tudo, a leveza, a transparência da malha rarefeita de pontos e traços sonoros, enfim toda a sua força expressiva à japonesa” (MENDES, 1975).

### **3.3 INSTRUÇÃO 62**

Em 30 de março de 1962, o pianista Tomohisa Nakajima, do Grupo de Música Nova de Tóquio, e a *colaboradora* Mie Nakajima estrearam a *Instrução 62*, para piano ou qualquer outro instrumento de teclado.

Com base nos resultados musicais da apresentação da *Instrução* anterior, Vinholes criou uma nova coleção com cento e quarenta e quatro cartões, constituídos por novos gráficos que possibilitaram a ampliação do material original.

Agora, dois ou três tipos de gráficos estão presentes num mesmo cartão, permitindo a leitura de modo variado e o surgimento de novas relações e operações, principalmente no âmbito da *espacialidade*.

Quatorze anos depois, a *Instrução 62* teve a sua estréia no Brasil, pelo pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira e a *colaboradora* Ingrid Madson.

### **3.3.1 Considerações sobre a peça**

Segue abaixo uma relação das quatro primeiras apresentações oficiais ou de conhecimento do compositor com a *Instrução 62*:

30.03.1962 - Primeiro uso mundial por Tomohisa Nakajima (piano) e Mie Nakajima (*colaboradora*). Estúdio Nakajima do Grupo de Música Nova de Tóquio, no Japão.

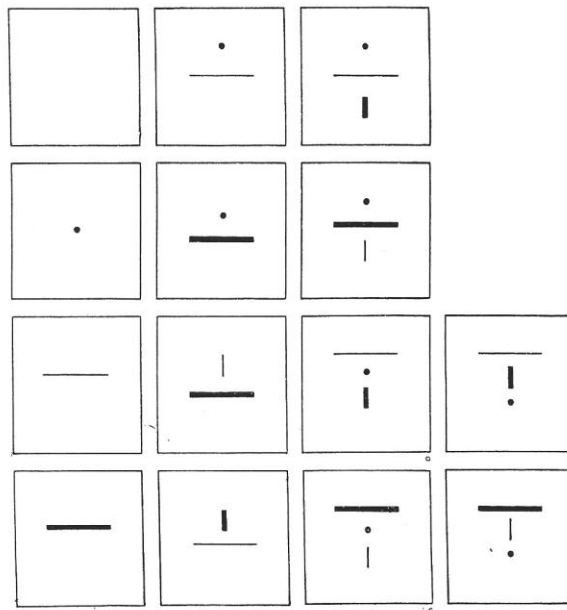
30.03.1976 - Primeiro uso no Brasil por Paulo Affonso de Moura Ferreira (piano) e Ingrid Madson (*colaboradora*). Fundação Cultural do Distrito Federal/Brasília.

10.09.1976 - Centro Cultural de Santos. *XII Festival Música Nova de Santos*. Gilberto Mendes (piano).

23.07.1980 - Conferência *Enfoque de lo aleatorio y lo estructural em la labor compositiva*. Coriún Aharonián (piano). Sala Humboldt, Instituto Goethe, Montevideo. Núcleo Música Nova de Montevideo, em colaboração com o Instituto Cultural Anglo-Uruguaio.

### **3.3.2 Partitura**

Originalmente, a *Instrução 62*, para piano ou qualquer outro instrumento de teclado, foi publicada na revista *Design* nº 37, Tóquio/Japão, em setembro de 1962, junto com a *Instrução 61*, com textos em inglês e japonês. Para melhor compreensão da análise do material, o presente estudo baseia-se na partitura com o texto em português.



#### INSTRUÇÃO 62

A INSTRUÇÃO 62 é para piano ou qualquer outro instrumento de teclado. São necessários quatro grupos de seis cartões quadriculados, como os indicados com as letras a, b, c e d e dez grupos de doze cartões quadriculados como os demais.

O ponto é sempre som isolado de duração a mais curta possível.

As linhas finas, quando na posição horizontal, leia-se um único som.

As linhas grossas, quando na posição horizontal, leia-se grupos de sons.

As linhas finas, quando na posição vertical, leia-se grupos de sons de duração a mais curta do que aquela das linhas grossas quando na posição vertical.

Quando na posição vertical, a linha longa, comparada com a curta, tem mais sons (reune mais sons) e vice-versa.

Quando na posição horizontal, a linha longa, comparada com a curta, tem duração maior e vice-versa.

Os cartões em branco são pausas=silêncios=ausência de sons/sons.

A relatividade entre os valores acima estabelecidos e as alturas e intensidades dos sons ficam na dependência do momento.

Cada executante de um instrumento terá à sua frente um colaborador para mostrar-lhe os cartões, baralhados a fim de gerar possibilidades para a criação da obra.

A ordem e o tempo de exposição de cada cartão depende, direta e exclusivamente, de quem os manipula.

O trabalho ( a "composição" ) a ser realizada pode ser de qualquer duração.

Figura 13 – Instrução 62, de L. C. Vinholes (1962/Trad.). Fonte: Arquivo Particular de Vinholes

### 3.3.3 Análise do material

Mantendo-se nos mesmos objetivos da *Instrução 61*, ou seja, na busca da superação do dualismo autor *versus* intérprete, o compositor Vinholes propôs um jogo musical para o instrumentista que deve explorar as infinitas possibilidades do instrumento escolhido<sup>58</sup>.

A *Instrução 62* é uma coleção de cento e quarenta e quatro (144) cartões<sup>59</sup>, elemento previamente determinado, onde o compositor utiliza o material básico apresentado na “primeira instrução” e amplia-o largamente através de novas informações sonoro-visuais. A coleção apresenta três modos diferentes de escrita ou leitura dos cartões:

- a) um tipo de informação (quatro cartões com um gráfico);
- b) dois tipos de informações (quatro cartões com dois gráficos distintos); e
- c) três tipos de informações (seis cartões com três gráficos distintos).

Outra novidade é o caráter intrínseco das linhas longas e curtas que se apresentam ora finas ora grossas, significando, respectivamente, um único som de duração variável e um grupo de sons de duração variável. Os gráficos mantêm uma leitura de caráter polivalente, ora na posição vertical ora na posição

---

<sup>58</sup> Além do piano, o compositor sugere o uso de qualquer outro instrumento de teclado e, segundo Viana (2010), a família do teclado é bastante ampla e compreende os mais variados tipos de órgão, cravo, harmônio, piano de brinquedo, *ondas martenot* e teclado eletrônico.

<sup>59</sup> O compositor escolheu o número 144 por corresponder à unidade chamada grossa, equivalente a 12 dúzias, e tem conotação simbólica relativa à numerologia histórica como, por exemplo, 12 são as horas do dia e da noite, os meses do ano, os apóstolos da última ceia, os planetas do sistema solar como conhecido até pouco tempo, entre outros.

horizontal, aumentando significativamente as possibilidades de novas e diferentes combinações sonoras.

Dando continuidade à *Instrução 61*, Vinholes procurou deduzir do reduzido material original, os quatro cartões, novas estratégias de leitura, linhas fina e grossa, como também introduziu o parâmetro da altura ao escrever dois ou três gráficos num mesmo cartão.

Por exemplo, um cartão com duas informações ou gráficos, depois de embaralhado, pode agora oferecer quatro leituras diferentes, conforme mostra a Figura 14 abaixo:

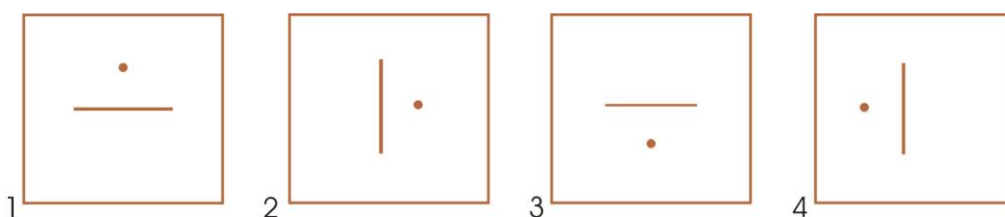


Figura 14 – Os quatro lados de um cartão com dois tipos de gráficos

A espacialidade é relativa entre os dois eventos sonoros, ou seja, a diferença de altura entre dois gráficos – *som puntiforme* acima da linha longa fina –, caso do cartão 1 da Figura 14, sempre será relativa porque não existe qualquer indicação na *Instrução* sobre medidas intervalares ou delimitações de regiões.

O instrumentista pode tocar os dois eventos sonoros numa mesma região do piano (aguda, por exemplo) ou não, como também pode extrair sons diretamente nas cordas, pedal e corpo/tampo do instrumento, enfim, explorar

novos timbres. A posição de cada cartão abre novas possibilidades na execução, modificando totalmente o gesto sonoro.

Na *Instrução 62*, Vinholes apresenta pequenas estruturas ao instrumentista que se obriga a pensar e a criar novas sonoridades/timbres para uma mesma posição de cartão. Outro exemplo, um ponto à esquerda e uma linha fina na vertical à direita (cartão 4 da Figura 14) poderia resultar num som curtíssimo na região média ou grave ou aguda do piano seguido de um agrupamento de sons agudíssimos de duração variável ou, ainda, serem tocados simultaneamente.

O compositor fornece alternativas ao jogo musical, cartões com uma, duas e três informações, renovando e aumentando as relações e as operações no embaralhamento da coleção e, conseqüentemente, ampliando a liberdade de escolha do instrumentista. Desta maneira, a noção de “estrutura” na aleatoriedade de Vinholes nasce da idéia ou procedimento, da relação e da combinação entre estes poucos elementos gráfico-musicais, e da resposta musical dos participantes<sup>60</sup>.

Ainda, mesmo depois de embaralhados, os cartões podem ter as suas posições modificadas conforme o desejo do *colaborador*, alterando a suposta “estrutura” ou ordem inicial dos cartões. A escolha, o imprevisível e o efêmero estão sempre presentes no processo da música aleatória de Vinholes.

---

<sup>60</sup> Além da idéia de Koellreutter, cabe lembrar aqui a noção de estrutura em *obras abertas* que não significa uma dada ordem, forma ou estrutura objetiva/concreta, mas uma estrutura abstrata que, segundo Eco (2005), nasce de uma *relação frutiva* e a execução é única, possível somente naquele momento. A obra/o resultado nasce a cada interpretação ou execução (criação), ou seja, a estrutura nunca será algo definitivo.



O material apresentado pelo compositor é mínimo, consta dos quatro gráficos da *Instrução 61* – o silêncio, o som *puntiforme*, linhas curta e longa –, que se somam às informações de linhas fina e grossa aos dois últimos gráficos e a noção de espacialidade.

O cartão gráfico-musical “linha longa fina” quando se encontra na posição horizontal representa um único som (tempo relativo) e, na posição vertical, como mostra a Figura 15 abaixo, deixa de ser um som e configura-se como um grupo de sons de duração mais curta em relação à “linha longa grossa” que também representa um grupo de sons, mas de duração mais longa.



Figura 15 – Alguns cartões da *Instrução 62*

Na leitura dos quatro cartões acima, observa-se, ainda, uma relação temporal relativa entre os mesmos, pois não existe a pulsação e o metro, nem mesmo a indicação da duração de cada cartão. O silêncio é estrutural quando lido seqüencialmente, cartão após cartão, mas também se nota um outro tipo de silêncio que ocorre entre a troca de um cartão e outro, um silêncio não escrito, involuntário e de duração variável.

O *colaborador* tem papel fundamental na execução e influi especialmente na velocidade da música quando agiliza a troca de cartões ou interrompe o fluxo

sonoro ao demorar-se num dado cartão como, por exemplo, o cartão do silêncio.

A partir de poucos elementos ou gráficos musicais, Vinholes propõe algumas pequenas estruturas, espécie de jogo matemático ou jogo de combinações entre si, que permitem novas sonoridades ou texturas. Primeiro, observa-se que o compositor combina todas as possibilidades entre o som *puntiforme* e a linha longa, gerando cartões com dois gráficos e, depois, recombina-os com um terceiro som.

A linha curta que apareceu na “primeira instrução” não é mais tocada de forma isolada, mas combinada com mais um ou dois gráficos musicais (Figura 16):

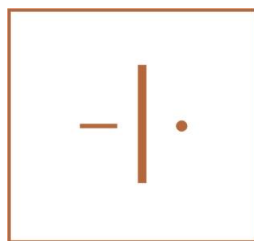


Figura 16 – Cartão com três informações ou gráficos musicais

Aplicando-se esta operação matemática, o número de cartões aumenta para quatorze (14) tipos e, conseqüentemente, os arranjos sonoros entre os mesmos serão infinitos.

Cada gráfico é uma dada informação, cada informação representa um objeto por si só, um evento autônomo, ora um som único ora um agrupamento de sons, ora o silêncio ora a “obra” final, como na poesia concreta. Vinholes pensa a sua música da mesma maneira que o poeta concretista constrói a sua poesia, faz

uso de poucas palavras, onde cada palavra tem a sua essência sonora e visual, o seu sentido e caráter expressivo, e os versos contêm idéias condensadas.

Então, existe uma maneira de tratar esses elementos mínimos ou objetos sonoros, não foram simplesmente “jogados” no cartão, pelo contrário, eles foram pensados, cada som, cada gráfico, cada estrutura, partindo das unidades sonoras autônomas mais simples até as mais complexas.

A notação é indeterminada em todos os parâmetros e os gráficos utilizados dizem respeito apenas a três aspectos do objeto sonoro: a duração (que possui uma relatividade entre si), a densidade (quantidade de sons) e a altura (espacialidade relativa).

A leitura dos gráficos caracteriza-se pela ambigüidade ou polivalência (mais de uma informação) e, a originalidade da notação, sem dúvida alguma, encontra-se no modo de representar a espacialidade (altura relativa) no próprio cartão, conforme os exemplos da Figura 17:



Figura 17 – Cartão com duas (1) ou três informações musicais (2)

Esta simplificação gráfica ou notação *sinótica* para a prática educativa em sala de aula com crianças é extremamente mais simples de compreender e de

executar quando comparada com a leitura de notas (escala, acordes, arpejos) da música tradicional ou, mesmo, dos símbolos da própria música contemporânea.

Com exceção do timbre – piano ou qualquer outro instrumento de teclado –, e da quantidade de cartões (144) e de sua forma visual (quadrada), a peça *Instrução 62* caracteriza-se pela ausência ou não indicação dos demais parâmetros musicais como a altura, intensidade e duração, além de outros aspectos característicos da linguagem tradicional como a dinâmica, andamento, ritmo, tonalidade/harmonia, polifonia, frases e forma.

Assim, a peça apresenta-se no conceito de *obra aberta* ou proposta de música aleatória a ser realizada a partir de uma idéia ou roteiro, do jogo entre os poucos elementos gráfico-musicais, das escolhas sonoras e/ou musicais do instrumentista e da interação do *colaborador/público* no processo criativo.

A idéia ou proposta musical de Vinholes permite ao instrumentista e *colaborador* uma prática produtiva e não reprodutiva, significando no âmbito da pedagogia musical ou do processo de musicalização para/com crianças um fazer musical contemporâneo dinâmico, vivo, criativo, expressivo, instigante, reflexivo, colaborativo e democratizante.

### **3.4 PEÇA/PESSA PARA FAZER PSIU/XI**

Em 1979, para homenagear as crianças, no Ano Internacional da Criança, Vinholes criou a *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi*, para bocas, cujo material sonoro compreende apenas dois vocábulos – *psiu* (chamar e fazer calar as crianças,

geralmente um som curto) e *xi* (de fazer xixi, geralmente um som longo) –, a serem explorados pelos intérpretes (coralistas e regente), além de um texto que sugere a inclusão de recursos mímicos e cênicos.

O compositor propõe a idéia de uma composição coletiva, podendo, ainda, ocorrer a eventual participação do público. Nesta peça, a *idéia* está lançada e cabe aos participantes construírem a “obra” e, dessa maneira, uma vez mais, os questionamentos sobre os velhos conceitos de se fazer música ou de se compreender música são apresentados também ao público infantil.

### **3.4.1 Considerações sobre a peça**

A *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi*, denominada aqui de “terceira instrução”, foi composta em 3 de maio de 1979 e o registro histórico de suas primeiras estréias segue abaixo:

28.10.1979 - Primeira audição, pelo Madrigal Ars Viva de Santos/SP, sob a direção de Roberto Martins, no programa de encerramento da *Semana de Canto Coral*, realizado em São Paulo, numa promoção do Madrigal Klaus Dieter Wolff.

16.12.1979 - Apresentada pelo Madrigal Ars Viva de Santos/SP, sob a direção de Roberto Martins, no 1º *Encontro de Debates Sobre Canto Coral*, realizado no Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, sob o patrocínio da Secretaria de Cultura, Turismo e Esportes de Santos e a colaboração da Faculdade de Música de Santos.

21.06.1980 - Apresentada pelo Madrigal Revivis, de Ribeirão Preto/SP, sob a direção de Lutero Rodrigues, no concerto de abertura do *V Salão de Arte de Ribeirão Preto*.

26.07.1980 - Apresentada pelo Madrigal Ars Viva de Santos/SP, sob a direção de Roberto Martins, no *XI Festival de Inverno de Campos do Jordão/SP*, sob o patrocínio da Secretaria de Cultura, Turismo e Esporte do Estado de São Paulo.

### 3.4.2 Partitura

PEÇA  
PARA FAZER  
PESSA  
PSIU  
XI

L. C. Vinholes

Esta obra foi concebida em 3 de maio de 1979 como homenagem à todas as crianças na ocasião do Ano Internacional a elas dedicado.

Oferecida ao Madrigal Ars Nova, de Santos, foi por ele apresentada, em primeira audição, no programa de encerramento da Semana de Canto Coral, em São Paulo, em 28 de outubro daquele ano.

Utiliza como texto e como material sonoro básico os vocábulos “ psiu ”, usado pelos adultos geralmente para chamar ou fazer calar as crianças, e “ xi “, corruptela de xixi, com o qual os adultos pretendem prestar assistência às crianças em uma das suas atividades mais gratificantes.

O vocábulo peça com ss, constante do título da obra, tem como intenção despretenciosa aventar para a dificuldade que as crianças enfrentam quando começam a penetrar no mundo das convenções e dos arbítrios que os adultos a elas reservam.

A execução desta obra está inteiramente na dependência da habilidade (ou inabilidade) dos seus eventuais intérpretes que deverão explorar o reduzido material utilizado, como quem explora as infinitas e aleatórias possibilidades de um caleidoscópio.

Não devem ser deixadas sem cogitação as oportunidades de ordem mímica e cênica que o texto venha a sugerir, como, por exemplo, no caso de “ psiu “ o tradicional gesto de colocação do dedo indicador sobre os lábios com sua ponta apoiada no nariz. Não está igualmente descartada a eventual participação do público.

Figura 18 – *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* (1979), de L. C. Vinholes. Fonte: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

### 3.4.3 Análise do material

A *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi*, para bocas, ou simplesmente “terceira instrução”, difere das *Instruções* anteriores porque, além de não possuir qualquer tipo de notação ou cartão gráfico-musical, o roteiro sugere a inclusão de recursos mímicos e/ou cênicos. Trata-se, na verdade, de um *happening*<sup>61</sup> e, como tal, visa à destruição ou refutação de velhos conceitos ou convenções e a valorização da criação coletiva.

Aqui prevalece a *idéia* do compositor, ou seja, o próprio título por si só traz os elementos fundamentais para que o *happening* seja criado. A partitura textual ou roteiro sugere alguns detalhes mais específicos quanto à exploração do material básico – os vocábulos *psiu* e *xi* –, e as possibilidades de ‘interpretação’ ou exploração – bocas/vozes, mímicas/gestos e cenas.

Mas a originalidade desta “instrução” ou *happening* está, justamente, no fato de que a peça não foi concebida pelo autor como um *happening* e, sim, como um poema concreto ou *ideograma*<sup>62</sup>, sugerindo aos intérpretes/executantes “*uma performance verbivocovisual*” (CAMPOS, 1995, p.1)<sup>63</sup>. A “terceira instrução” ainda não existe, ela vai ser construída de forma colaborativa entre os participantes: coralistas, regente e público.

---

<sup>61</sup> O termo *happening* foi utilizado pela primeira vez pelo artista Allan Kaprov, em 1959, e trata-se de uma forma de expressão onde se misturam artes visuais e cênicas. O *happening* faz uso da improvisação ou acaso e diferencia-se da *performance* por existir a participação do público (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2008 apud VIANA, 2010, p.30).

<sup>62</sup> Um dos principais procedimentos poéticos do concretismo brasileiro que se caracteriza pelo uso simultâneo da imagem/forma/som/sentido (CAMPOS, 1995).

<sup>63</sup> Alcinha original do poeta James Joyce.



O título da peça mostra-se como um painel visual que oferece quatro possibilidades de leitura – *Peça para fazer Psiu*, *Peça para fazer Xi*, *Pessa para fazer Psiu* e *Pessa para fazer Xi* –, comunicando ao mesmo tempo o próprio nome da música e o que os participantes devem realizar. Uma proposta metalingüística é instaurada, pois o título da música é o próprio poema e, conseqüentemente, o poema é a própria partitura musical.

Por influência da poesia concreta, pois Vinholes além de músico é também poeta concretista, o autor traz nessa “instrução” a idéia de uma “partitura-poema” e faz uso de alguns recursos da linguagem como, por exemplo, a polissemia<sup>64</sup>, a cacografia<sup>65</sup> e a já mencionada polileitura textual.

Assim, partindo de apenas dois vocábulos, *psiu* e *xi*, o compositor propõe a construção de uma composição coletiva que nasce da livre exploração de sons/timbres e ações cênicas, a fim de estimular um fazer musical de caráter lúdico e interativo<sup>66</sup>.

Utilizando-se de temas presentes no cotidiano infantil – sons onomatopaicos, mímicas, ações habituais e a brincadeira –, o compositor sugere um jogo cênico-sonoro ou cênico-musical no qual, direta ou indiretamente, novas idéias ou reflexões são apresentadas ao público como, por exemplo, que existe uma nova possibilidade dentre tantas outras de se fazer música, que o sujeito

---

<sup>64</sup> Palavras que assumem significações diferentes: *psiu* (chamar e calar) e *peça* (do verbo pedir e da própria composição ou obra).

<sup>65</sup> Um dos vícios de linguagem: desvio de grafia. É muito comum a criança, principalmente no período de sua formação vocabular, usar o dígrafo “ss” ao escrever a palavra *peça* porque os fonemas possuem a mesma sonoridade. Fato que ocorre também com adultos desavisados gramaticalmente.

<sup>66</sup> Maia (1999) denomina “obras interativas” as peças de Vinholes com a participação do público na execução/construção musical. Outros termos são também utilizados como, por exemplo, “obras socializantes ou democratizantes” (COSTA, 2009) e “músicas inclusivas” (VIANA, 2010).

passivo (público) pode ser um sujeito ativo (co-autor) ou, ainda, que qualquer pessoa independente da idade e do conhecimento musical pode criar música ou *fazer arte*.

A pedagogia nova ou ativa defende a *arte* como *processo* e não mais como *produto*, assim, a experiência musical ou atividade criativa em sala de aula é o *meio* (expressão/comunicação/conhecimento) comum a todos, objetivando o desenvolvimento das potencialidades da criança e o seu desenvolvimento integral<sup>67</sup>.

Cabe ressaltar que, esta “terceira instrução” não abrange somente estas questões do conceito de *criação* musical ou artística, mas também e, igualmente, a possibilidade de criar música usando um novo procedimento composicional que entende o som/a palavra como entidade autônoma, independente e viva.

Vinholes concebe o som/a palavra como um campo de possibilidades que se organiza num novo sistema de relações ou combinações e, tal qual acontece num poema concreto, o experimentar ou o brincar sonoro com as palavras é um dos princípios fundamentais para se chegar a um resultado criativo e/ou significativo aos participantes.

---

<sup>67</sup> As filosofias da educação são muitas e não é o foco da presente pesquisa, mas vale lembrar que muitos princípios educativos que hoje fundamentam tanto as teorias de aprendizagem, quanto as abordagens pedagógico-musicais, no Brasil, estão baseados nos seguintes educadores: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Johann H. Pestalozzi (1746-1827), Johann Friedrich Herbat (1776-1841) e F. Fröebel (1782-1852). Segundo Giovannoni (1991), na prática do fazer artístico ou criativo, em sala de aula, Fröebel ainda é um dos mais influentes. Ele parte da idéia de que geneticamente todo ser humano é *capaz* e *criativo* e, portanto, ele já traz (tem) dentro de si o potencial necessário para se desenvolver e, então, gozar a vida com alegria e plenitude. Assim, o objetivo da educação é *extrair* e não colocar mais e mais. Tudo o que o ser humano (no caso, a criança) poderá ser e tornar-se só pode ser atingido por uma aprendizagem de dentro para fora. A partir desse fundamento fröebeliano, alguns pedagogos e psicólogos, do começo do século XX, discutiram alguns princípios para a prática criativa e, no caso da Música, sugeriram o uso dos sons do cotidiano da criança: arte-vida e vida-arte caminhando juntas e não a arte distante, num pedestal (como diziam).

Apesar de os vocábulos, aparentemente, mostrarem-se como um reduzido material a ser explorado pelos instrumentistas, eles podem ser trabalhados nos seguintes aspectos: timbre, duração (sons curto e longo), intensidade, quantidade (densidade), sonoridade (textura), repetição, velocidade da repetição, até mesmo altura/entonação.

À medida que cada participante escolhe o seu material básico a ser explorado e, ainda, agrega-lhe um ou mais elementos cênico ou mímico, as possibilidades de novos eventos a serem trabalhados pelo grupo se multiplicam.

O compositor oferece ao intérprete/participante a liberdade de escolha (uso) do material, conforme gostos e vontades (ou não), mostrando com essa atitude a *impessoalidade* perante a própria peça, afinal, a ‘composição’ não é mais dele e sim do grupo, todos agora são co-autores. Vinholes completa: “se eu aceitar que ela é uma obra minha, tudo o que eu pensei cai por terra”<sup>68</sup>.

A estrutura e forma da “terceira instrução” não existem. A peça possibilita a noção de não-ordem ou desordem, a simultaneidade de eventos timbrísticos e cênicos, a imprevisibilidade e a improvisação de novos materiais (o humor, os sons vindos do público, por exemplo).

O resultado sonoro ou textura aproxima-se ao que Koellreutter (1985, p.34) definiu como “complexo sonoro: conjunto multidirecional de sons justapostos e sobrepostos; pode ser regular ou irregular, estatístico ou textura”.

---

<sup>68</sup> VINHOLES, L. C. **Comentários sobre as instruções** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 25 nov. 2006.

A “estrutura” do *happening* ou jogo cênico-musical<sup>69</sup> é resultante de acasos sonoros e visuais propostos por cada um do grupo, de modo não previsto, mas também é provável que ocorram diálogos previamente combinados entre os participantes, é provável que aconteçam relações ou operações causais, que a peça aconteça num espaço curto de tempo, que os participantes combinem gestos e sons, entre outras possibilidades.

A execução/criação está “nas mãos” do grupo. Como o próprio Vinholes (1979) escreve no roteiro da *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi*: “a execução desta obra está inteiramente na dependência da habilidade ou inabilidade dos seus eventuais intérpretes que deverão explorar o reduzido material utilizado”.

A originalidade aqui, decorrente do fato de o compositor também ter um passado como poeta concretista, é essa transformação do material básico em objeto viso-sonoro, valendo-se do próprio espaço físico como agente estrutural.

Em função disto, o resultado musical é sempre um híbrido ver-ouvir e não importa mesmo se a peça é um *happening* ou poema-partitura ou teatro musical, enfim, “uma instrução”.

O que verdadeiramente importa é a proposta de uma criação cênico-musical com todos os participantes envolvidos: compositor, regente, coralistas/intérpretes e público.

---

<sup>69</sup> Martins e Vaz, responsáveis pela estréia nacional da peça, conceberam essa “instrução” como um *teatro musical*, ou seja, construíram duas pequenas estórias ou cenas a partir do próprio título e texto. MARTINS & VAZ. Entrevista dada à pesquisadora na residência do compositor santista Gil Nuno Vaz. Gravação Fita K7 e Vídeo, em 21 out. 2008. Cf. vídeo em TV-LCV in: <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

Na prática educativa, experiências como essas (*obras abertas*), além de suscitar a imaginação e a criatividade dos alunos, também provocam interpretações e discussões sobre os mais diversos assuntos, dentre os quais, noção de *caos* e “obra” *inacabada*, noção de *obra* e de *arte* nos diversos períodos da história (o que proporciona novas escutas em sala de aula), gostos musicais, estéticas e *notação* (da própria idéia ou resultado).

Daí, a importância de promover novas experiências continuada e integrada a fim de juntos – alunos e educador musical –, construir o conhecimento musical. O aluno cria, escuta, sente, pensa, discute, analisa, conclui, toma consciência, aprende e entende que “não é vale-tudismo” nas aulas, como dizia Koellreutter (PAZ, 2000).



## **CAPÍTULO 4**

### **CRIAÇÃO DE ATIVIDADES MUSICAIS**





## 4. 1 METODOLOGIA

A proposta metodológica utilizada na presente pesquisa é a abordagem qualitativa que, segundo Minayo (2003) e Godoy (1995), tem como objetivo principal a interpretação de um fenômeno ou a construção de uma realidade, porém, uma realidade que não pode ser quantificada ou reduzida à operacionalização de variáveis. A abordagem qualitativa tem como objetivos a observação, descrição, compreensão, significado, análise, explicação ou a criação de teorias/propostas a partir de técnicas de coleta de dados (experiência e/ou estudo de caso) e fontes de informações (pesquisa ou revisão bibliográfica). De acordo com Godoy, essa abordagem:

[...] considera o ambiente como fonte direta dos dados e o pesquisador como instrumento chave; possui caráter descritivo; o processo é o foco principal de abordagem e não o resultado ou o produto; a análise dos dados foi realizada de forma intuitiva e indutivamente pelo pesquisador; não requereu o uso de técnicas e métodos estatísticos; e, por fim, teve como preocupação maior a interpretação de fenômenos e a atribuição de resultados (GODOY, 1995, p.58).

Como a pesquisa qualitativa caracteriza-se pelo contato direto do pesquisador com a situação objeto de estudo ou sujeitos participantes e pela compreensão do fenômeno segundo a perspectiva desses sujeitos, outro aspecto importante a ser considerado é, segundo Godoy (1995) e Gil (1999), que quem observa ou interpreta os dados coletados (o pesquisador) influencia e é também influenciado por eles (fenômeno/sujeitos).

Diante deste novo viés de interpretação, Bradley recomenda o uso de quatro critérios para minimizar os problemas de confiabilidade e validação dos resultados de estudos qualitativos:

Conferir a credibilidade do material pesquisado; zelar pela fidelidade no processo de transcrição que antecede a análise; considerar os elementos que compõem o contexto; e assegurar a possibilidade de confirmar posteriormente os dados pesquisados (BRADLEY, 1993, p.436 apud NEVES, 1996, p.4).

Assim, empregando o conjunto de técnicas do método qualitativo explicado acima, a autora deste trabalho pretendeu desenvolver uma pesquisa com caráter histórico (Capítulos 1 e 2), analítico (Capítulo 3), descritivo e criativo (Capítulo 4), possibilitando ainda orientações ao professor de música sobre a aplicação das atividades musicais e divulgação da vida e obra do compositor por meio de um *site*.

#### **4.1.1 Problemas**

O trabalho desenvolveu-se a partir das seguintes questões: Como estimular a imaginação e a criatividade da criança? Quais tipos de músicas ou obras contemporâneas seriam adequados para tal propósito?

#### **4.1.2 Hipótese**

As peças de Vinholes apresentam-se como possível resposta para estas questões, justamente por serem aleatórias e não exigirem dos usuários qualquer

conhecimento musical tradicional ou, ainda, por utilizarem novos códigos ou notações de fácil leitura ou entendimento<sup>70</sup>.

#### 4.1.3 Objetivos

- Estudar e analisar três peças aleatórias de Vinholes: *Instrução 61*, *Instrução 62* e *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi*;
- Criar atividades pedagógico-musicais que estimulem a imaginação e a criatividade;
- Levantar músicas que sensibilizem crianças ao fazer musical criativo; e
- Criar um *site* oficial para a divulgação da vida e a obra do compositor.

#### 4.1.4 Coleta de dados

Além da pesquisa bibliográfica, para o desenvolvimento dos Capítulos iniciais, o trabalho requereu o uso das seguintes técnicas de coleta de dados:

LEVANTAMENTO DE MATERIAL: Arquivo Particular de L. C. Vinholes

Ao longo da investigação, estabeleceu-se o contato direto com o compositor, principalmente pelos meios eletrônicos (*e-mail* e *MSN*), a fim de coletar informações e documentos pessoais necessários aos objetivos do presente estudo. Os documentos do *Arquivo Particular de L. C. Vinholes* levantados e

---

<sup>70</sup> Em geral, o método qualitativo não possui hipótese *a priori*, pois objetiva a interpretação dos dados analisados e a compreensão do fenômeno. A pesquisadora sugere uma hipótese intuitiva e, logicamente, ao final da pesquisa podem surgir novas hipóteses.

consultados foram: as partituras, as fotos, o livro de poesia *menina só* e os artigos de jornais e revistas. Com exceção de alguns originais, encaminhados por carta pelo compositor, a maior parte dos documentos foi disponibilizada em arquivos digitais.

## ENTREVISTA E GRAVAÇÃO

Para compreender melhor os aspectos de vida e obra, os princípios e os conceitos sobre a aleatoriedade ou proposta de música aleatória do compositor, bem como conhecer as concepções musicais de alguns intérpretes de suas peças, foram realizadas as seguintes entrevistas:

- dia 21 de outubro de 2008, em Santos, na residência de Gil Nuno Vaz, entrevista com os compositores Gilberto Mendes, Roberto Martins e Gil Nuno Vaz e o engenheiro Brasil Eugênio da Rocha Brito; recursos: anotações por escrito, gravações em fita K7 (60") e vídeo (10")<sup>71</sup>;

- dia 03 de julho de 2009, em Campinas, no Hotel Ibis, entrevista com o compositor Vinholes; recurso: gravação em vídeo (20'); e

- dia 21 de dezembro de 2010, em Campinas, no Bosque dos Alemães, entrevista com o compositor Vinholes; recurso: gravação em vídeo (20').

---

<sup>71</sup> Nesta oportunidade, o compositor Gil Nuno Vaz entregou à pesquisadora, para escuta e conhecimento, uma cópia de um CD com gravações de cinco obras do compositor Vinholes.

## QUESTIONÁRIO

Para esclarecimento de detalhes sobre as peças aleatórias, principalmente no começo da investigação (2006), foi solicitado ao compositor responder a alguns questionários enviados por meio do correio eletrônico (*e-mail*) ou, ainda, fazer comentários e/ou observações sobre o assunto.

## ESTUDO DE CASO E/OU EXPERIÊNCIA

Três estudos de caso e/ou experiência foram realizados: o primeiro, em 2006, uma experiência com dois pianistas, utilizando a *Instrução 62*, para sondagem de reações e/ou impressões pessoais, desde a confecção e o estudo dos cartões até a apresentação musical da peça, além de colher sugestões e/ou orientações pedagógicas ao professor. O segundo, em 2007, um estudo com vinte e cinco crianças e adolescentes de classes de musicalização, para a experimentação das três peças aleatórias e, a partir da coleta de informações e análise de resultados, a criação de atividades que estimulem a imaginação e a criatividade. No trabalho de escuta musical, com a colaboração dos participantes, levantou-se uma lista de músicas que visa sensibilizar crianças ao fazer musical criativo. O último caso, em 2008, a continuação do estudo experimental com vinte e uma crianças e adolescentes, para a aplicação das atividades criadas, novas sugestões e verificação das peças como possível ferramenta pedagógica ao desenvolvimento do potencial criativo, principalmente no processo da musicalização infantil.

Com exceção do Estudo de Caso 1, que será abordado a seguir, os demais casos serão discutidos no próximo tópico deste capítulo por se tratar do assunto principal deste trabalho, cujos resultados contribuiriam para a comprovação da hipótese.

### Estudo de Caso 1:

Em 2006, a pesquisadora propôs a dois pianistas, sujeito A (46 anos, professor de piano da Escola Municipal de Iniciação Artística de Mogi-Guaçu, estado de São Paulo) e sujeito B (19 anos, aluno do curso de bacharelado em música do Instituto de Artes da Unicamp e ex-aluno do sujeito A), uma experiência de gravação com a *Instrução 62*, para piano, cujo autor e obra ambos desconheciam.

A experiência ocorreu em duas etapas: a primeira, no dia 02 de dezembro, na residência do professor sujeito A, em Mogi-Guaçu, que confeccionou os cartões (ANEXO 03, p. 176) e executou a *Instrução* ao piano, com a *colaboração* do ex-aluno sujeito B; e a segunda, sujeito B como pianista e sujeito A como *colaborador*, numa apresentação pública no dia 07 de dezembro, no Teatro do Centro Cultural de Mogi-Guaçu (ANEXO 04, p.177).

Observando-se as gravações do sujeito A (piano, duração: 6') e sujeito B (piano, duração: 10'), notou-se que ambos executaram a peça de modo bastante diferente e que, mesmo diante de algumas buscas por novas sonoridades timbrísticas, prevaleceram, na versão de sujeito A, os acordes e arpejos

característicos da música clássica, romântica e impressionista e, na versão de sujeito B, sonoridades da música popular e erudita. A dinâmica suave predominou durante as execuções dos sons isolados, arpejos, acordes, alguns grupos de sons e *clusters*, sendo que o jovem sujeito B, na maioria das vezes, executou o cartão do som curto (ponto) num toque seco e forte, procurando criar contraste ou repetição de idéia como na música tradicional.

Ambos concluíram que sentiram dificuldades em se desvencilhar dos padrões musicais da estética tradicional e que, apesar da fácil leitura dos cartões, ficaram mais preocupados em tentar reproduzir os gráficos do que criarem novas texturas ou sons.

O sujeito B comentou que ao receber o convite para ser *colaborador* de uma música, imaginou que teria a mesma função de um 'virador de páginas' de partitura, porém, durante a execução, percebeu a sua responsabilidade no resultado musical e buscou interagir com o pianista.

Os dois pianistas consideraram a experiência rica e prazerosa, pois, além de conhecerem uma proposta musical que os instigou a criar durante o processo da execução/leitura, também os levou a refletir sobre o repertório que se ensina ou aprende nos cursos de piano ou escolas de música. Como professor, o sujeito B comentou que a peça de Vinholes pode facilitar a aproximação da criança ou adulto com a música contemporânea, além de despertar o seu interesse para a improvisação ou composição. Porém, é preciso novas reflexões pedagógicas e mudanças de conduta do educador.

## 4. 2 ESTUDOS DE CASO

Nos anos 2007 e 2008, a pesquisa foi realizada simultaneamente em dois tipos diferentes de ambientes, na residência de alunos particulares de música, no município de São Paulo, e no Centro Comunitário São Francisco de Assis, localizado no bairro Jardim Brasil, em Amparo, município paulista, no intuito de observar os sujeitos no tempo e local adequados, coletando informações por meio de entrevistas, observando por meio de filmadoras ou câmeras digitais e propondo ações que os ajudam a buscar coletivamente as respostas aos problemas levantados.

### 4.2.1 Sujeitos

A amostra restringiu-se a alunos de cursos de musicalização coordenados pela autora, sendo três (3) alunos particulares de São Paulo (ANEXO 05, p.178) e vinte e nove alunos (29) integrantes do Programa de Formação Integral da Criança – PROFIC, do Centro Comunitário São Francisco de Assis – CCSFA<sup>72</sup> –, totalizando trinta e dois (32) participantes (ANEXOS 06 e 07, págs. 179 e 180).

Em 2007, a amostra constituiu-se de vinte e cinco participantes, sendo nove na faixa-etária de 3 a 7 anos de idade e dezesseis na faixa-etária de 8 a 14 anos,

---

<sup>72</sup> “Em 1997, os dirigentes de grupos da comunidade, preocupados com os problemas sócio-econômico e cultural das famílias, e a conseqüente ociosidade das crianças e dos adolescentes locais, propuseram a criação de uma instituição de apoio e de educação não formal aos mesmos, visando à formação do educando quanto à conscientização e ao exercício da cidadania plena. Assim, nasceu o Centro Comunitário, uma parceria entre a Igreja São Benedito, o Fundo Social de Amparo, a Secretaria Municipal de Educação e a Prefeitura da Estância Hidromineral de Amparo. No mesmo ano, foi instituído o *Projeto Profic* Programa de Formação Integral da Criança, e desde então, o Centro vem oferecendo serviços de assistência social e de saúde, atividades pedagógicas (reforço escolar) e sócio-culturais (teatro, dança, karatê, artes plásticas, bonecas e música), além de alimentação e recreação”. Texto extraído do encarte do CD Terra Brasil: Sérgio Penna e Coro de Meninos São Francisco de Assis, 2006.



na proporção de quatorze do sexo feminino para onze do sexo masculino.

Em 2008, a amostra constituiu-se de vinte e um participantes, sendo onze na faixa-etária de 3 a 7 anos e dez na faixa-etária de 8 a 14 anos, na proporção de onze do sexo feminino para dez do sexo masculino.

No decorrer da pesquisa, a amostra totalizou uma clientela de trinta e dois sujeitos/participantes, sendo quinze na faixa-etária de 3 a 7 anos e dezessete na faixa-etária de 8 a 14 anos, na proporção de dezessete do sexo feminino para quinze do sexo masculino, praticamente uma porcentagem equilibrada em relação à faixa-etária e ao sexo.

Cabe ainda ressaltar que quatorze sujeitos, sendo treze alunos do Centro Comunitário e um aluno particular, participaram das duas etapas ou estudos da pesquisa. No Quadro 1 abaixo, observa-se de forma sucinta a amostra/sujeitos da pesquisa:

Quadro 1 – Amostra/Sujeitos

<b>Amostra</b>	<b>CCSFA</b>	<b>Particular</b>	<b>3 a 7 anos</b>	<b>8 a 14 anos</b>	<b>Gênero</b>	
<b>2007</b>	22	3	9	16	14 Fem	11 Masc
<b>2008</b>	20	1	11	10	11 Fem	10 Masc
<b>2 anos</b>	13	1				

Com exceção dos três alunos particulares de música, de classe social média e estudantes de escolas privadas, os demais alunos eram de classe social baixa, com renda familiar na faixa de um (1) salário mínimo, com residência em área de risco e estudantes de escolas públicas. Ou seja, noventa por cento dos sujeitos moravam na periferia e a maioria com séria implicação sócio-econômica.

Constatou-se, por exemplo, logo no primeiro mês da pesquisa, a inexistência de microcomputador, câmara digital e instrumento musical nas residências de todos os alunos integrantes do Centro Comunitário e apenas dois alunos confirmaram o uso de celular pelos pais. Apesar da presença do aparelho de televisão e do rádio em todas as casas, os alunos comentaram que o rádio ficava na cozinha e eles escutavam aquilo que as mães escutavam e, como freqüentavam o PROFIC pela manhã (7h30 às 11h30) e a escola à tarde (13h às 17h), a televisão ficava para a noite ou finais de semana. Com exceção de nove alunos, os demais não possuíam aparelho de som com CD ou fita K7. Sete crianças disseram ter dois ou três CDs (estórias ou canções infantis) para escutar e, quase sempre, escutavam as músicas de adulto ou da mídia. Mas, todos disseram escutar e aprender novas músicas na escola e no PROFIC, bem como assistir a filmes por meio de vídeos e participar de atividades artísticas. Os brinquedos eram simples, poucos jogos educativos, alguns gibis ou livros de estórias.

Assim, o repertório musical dos alunos do Centro Comunitário estava diretamente ligado às escutas do rádio e da televisão ou, ainda, de CDs para

adultos, diferentemente dos outros três alunos da capital paulista que possuíam todos os aparatos eletrônicos da sociedade contemporânea, além de CDs infantis, gibis, livros de estórias, brinquedos eletrônicos, softwares educativos e alguns instrumentos musicais.

Outro dado importante: enquanto os três alunos da capital permaneciam mais tempo dentro de suas casas e raramente brincavam na rua, os alunos do Centro Comunitário brincavam quase que diariamente na rua e conheciam muitas brincadeiras e jogos.

#### **4.2.2 Cronograma de atividades**

Para a aplicação da coleta de dados, desenvolveu-se um cronograma de atividades para os sujeitos participantes da pesquisa a fim de não prejudicar a rotina de trabalho dos alunos do Centro Comunitário, bem como a proposta de aulas de musicalização dos alunos particulares da autora.

No caso dos alunos do Centro Comunitário, a pesquisa foi realizada dentro das oficinas “Musicalização e Orquestra de Flauta doce” e “Teclado, Cultura e Cidadania”, projetos contemplados com a Lei de Incentivo à Cultura de Amparo, respectivamente nos anos 2007 e 2008, e ministrados pela autora. Cada encontro teve a duração de uma hora para os sujeitos de três a sete anos de idade e de duas horas para os sujeitos de oito a quatorze anos.

Em função das aulas serem semanais, tanto em São Paulo, quanto em Amparo, a coleta de dados ocorreu sempre na última aula do mês, no período de

março a junho e de agosto a novembro, num total de oito encontros anuais, planejados da seguinte forma:

Estudo de Caso/2007:

A. Sujeitos de 3 a 7 anos:

*Encontro:*

- Conversa e Vivência: levantamento de jogos e brincadeiras infantis;
- Escuta e Exploração: descobrindo os sons;
- Escuta e Notação: apresentação dos gráficos;
- Escuta Musical: Música 1 e 2; e
- Vinholes: apresentando o dado/brincando (2 dias), *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* (2 dias), *Instrução 61* (2 dias) e *Instrução 62* (2 dias).

B. Sujeitos de 8 a 14 anos:

*Encontro:*

- Conversa e Vivência: levantamento de jogos e brincadeiras infantis;
- Escuta e Exploração: descobrindo os sons;
- Escuta e Notação: desenhando os sons/os gráficos;
- Escuta Musical: Música 1, 2 e 3;
- Discussão de idéias: a partir das músicas apresentadas;
- Improvisação e Criação: trabalhando em grupo;

- Vinholes: apresentando o dado/brincando (2 dias), *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* (2 dias), *Instrução 61* (2 dias) e *Instrução 62* (2 dias).

Para conhecer melhor o cotidiano de cada sujeito participante, bem como os seus gostos, vontades, interesses, brinquedos, enfim, seu modo de ser, sentir, pensar e relacionar-se, a pesquisadora iniciou cada encontro com conversas informais e vivências por meio de canções de roda, jogos e brincadeiras infantis (Figura 19).



Figura 19 – Brinquedo de Roda

As canções, jogos e brincadeiras do cotidiano dos sujeitos proporcionaram observar aspectos específicos do desenvolvimento da criança ou grupo como, por

exemplo, a desinibição, interação, atenção, concentração, moral<sup>73</sup>, humor, auto-disciplina, tendências criativas, afetividade, capacidade de imaginar, improvisar, escutar, criar, cantar, tocar, refletir, discutir, colaborar<sup>74</sup>, compreender, comunicar e construir idéias e sentimentos, modificar, transformar, desenhar, dramatizar, dançar, alegrar-se (Figura 20), auto-confiança/estima, entre outros.



Figura 20 – Brincadeira de descobrir: “Quem sou eu?”

Além da observação do grupo e da dinâmica do *brincar* propriamente dito, criou-se, ao final do ano, com a colaboração dos participantes, uma lista com

---

<sup>73</sup> “Piaget distinguiu dois tipos de moralidade que correspondem a dois tipos de relacionamentos entre adultos e crianças – um que retarda o desenvolvimento da criança e outro que o estimula. O primeiro é a moralidade da obediência, chamada “heterônoma” em que o indivíduo segue as regras sem discussão, por obediência a uma autoridade que tem poderes coercitivos [...] o segundo tipo é a moralidade “autônoma” em que o indivíduo obedece a regras morais, construídas por ele próprio, ou a princípios reguladores próprios...sobre a necessidade de respeito pelas pessoas quando com elas se relacionam” (DE VRIES, 2004, p.51-52, apud ABRAHÃO, 2006, p.26). Este trabalho se pautou na idéia da moralidade “autônoma” em que a criança se guia por princípios próprios, inconscientes e conscientes, elaborados constantemente a partir de suas relações interpessoais (ela e o outro) e intrapessoais (ela consigo mesma).

<sup>74</sup> Este aspecto foi fundamental para se chegar aos resultados propostos nesta pesquisa. Colaborar ou cooperar é uma oportunidade que permite aos sujeitos de socializar, escolher e elaborar regras, discutir e traçar idéias e ações, refletir e criar estratégias, ou seja, propicia uma participação ativa ou de interesse pelas atividades em sala de aula (PIAGET, 1970, 1999).

quase cem jogos e brincadeiras do cotidiano infantil, além de uma classificação sugerida por eles: “jogos e brinquedos para meninos, para meninas e para os dois”. Os jogos levantados, especialmente aqueles com caráter aleatório, foram gravados em vídeo e oportunamente usados para discussão e entendimento do conceito *aleatório* (não direcional, não certeza, qualquer escolha) e de música aleatória (liberdade de escolhas).

Os principais jogos aleatórios utilizados com os participantes foram: “Pedra, Papel e Tesoura”, “Dois ou Um”, “Par ou Ímpar”, “No palitinho”, “Cara ou Coroa”, “Jogo de Palitinhos” e “Dado”.

O “Jogo de Palitinhos” (Figura 21) também foi empregado com o objetivo de confrontar, discutir e entender o significado dos termos: “não direcional” (livre escolha) e “direcional” (única escolha).



Figura 21 – Jogo de Palitinhos

Para a sensibilização e a conscientização dos alunos de que “o mundo que os rodeia está repleto de sons”, estimulou-se a livre exploração de sons e de escuta (Figura 22) nos quatro primeiros encontros.



Figura 22 – Caixinhas sonoras

Os sujeitos participantes descobriram e exploraram sons da boca e do corpo, objetos sonoros do cotidiano deles e materiais não convencionais. Algumas vezes, após a exploração de sons, seguiram-se improvisações sonoras e rítmicas com os participantes de oito a quatorze anos (Figura 23):





Figura 23 – Exploração e Improvisação

#### PEÇA/PESSA PARA FAZER PSIU/XI

Neste momento, a *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* de Vinholes foi trabalhada com os sujeitos da seguinte forma:

- sujeitos de 8 a 14 anos (CCSFA): após uma breve apresentação da vida do compositor e da leitura do texto da peça (por um aluno), a pesquisadora instigou o grupo a um trabalho em equipe por meio de perguntas: “Como poderíamos criar ou montar esta proposta musical? Quem de vocês poderia sugerir uma idéia?”. Eles ficaram sozinhos por quinze minutos para discutirem a peça e, após esse tempo, a pesquisadora retornou à sala para ouvir a apresentação musical do grupo. Resultado: o grupo colocou-se em forma de coro de uma única fileira e um aluno de doze anos posicionou-se como regente e, a um dado sinal, numa espécie de “ola” (como depois explicado por eles o procedimento

imaginado) ou entrada em cânone, um a um se agachou, fingindo fazer *xixi*, os sons longos e pianíssimos emitidos quase como num sussurro formaram uma textura mais densa. O último do grupo não atendeu ao sinal do regente e, imitando um adulto, permaneceu em pé e fez um som de *xixi* mais forte e grave. Todos os demais olharam feio ao coralista e num pedido de silêncio curto e forte (um *psiu* bravo, como explicado por eles), o som foi interrompido e a peça encerrada num silêncio. Após os cumprimentos da pesquisadora, o grupo explicou o que eles imaginaram e alguém teve a idéia de “melhorar” o final da peça do seguinte modo: o coralista que recebeu a bronca deixaria de fazer o som forte, também se agacharia e emitiria um som fraquinho e daí, usando a “ola” novamente, mas ao contrário, cada um pararia o som e retornaria à posição original, a peça encerraria num silêncio. Observação: a pesquisadora comentou que a sugestão de fazer “melhorias” na peça é uma idéia também bastante interessante desde que não se torne algo “acabado”, pois a proposta original do compositor é justamente “refletir sobre o fazer criativo e espontâneo, evitando a reprodução de uma mesma idéia”. Os alunos gostaram muito da idéia do compositor, de sempre poder inventar algo diferente e, em nenhum momento da aula ou da pesquisa eles questionaram se “aquilo” (*Peça/Pessa* de Vinholes) seria uma música ou não, provavelmente porque o grupo já estava acostumado com propostas de improvisação e encenação também estimuladas nas aulas de teatro que freqüentavam neste mesmo espaço. Devido ao uso da “ola”, explicou-se ao grupo que a música erudita usava há muitos séculos estas técnicas, entrada em cânone e o *passo de*

*caranguejo*, bem como algumas canções tradicionais para criança, por exemplo, a música “Frère Jacques”. Como todos os alunos conheciam a melodia dessa música, porém com a letra “Meu Lanchinho”, aproveitou-se a oportunidade para cantar e brincar com a idéia do cânone, usando a melodia francesa com a letra em português. Alguém perguntou se era possível “escrever” o que eles estavam fazendo e, então, a pesquisadora respondeu “sim” e lançou outra questão: “Vamos tentar juntos?”. A aula encerrou-se com as tentativas de criação de roteiro e notação (desenhos) das novas improvisações. No encontro seguinte: escutas, notações, improvisações ao teclado (som curto e longo) deram prosseguimento ao trabalho.

- sujeitos de 3 a 7 anos de idade (CCSFA): após a dinâmica inicial do encontro, a pesquisadora chamou a atenção dos alunos da seguinte forma: “hoje, eu trouxe uma música nova para vocês escutarem, mas vou ter que sair da sala de aula para me concentrar lá fora e logo eu volto, ok?”. Resultado: após o “ok” das crianças, a pesquisadora saiu, fechou a porta, aguardou uns 10 segundos e entrou na sala de aula quieta e séria. Enquanto caminhava em direção ao centro da sala, olhava para a criança ruidosa e solicitava silêncio empregando apenas a mímica do dedo na boca. Quando não obtinha o silêncio desejado produzia um *psiu* curto e ríspido, chamando a atenção do aluno ao seu pedido de silêncio. Repetiu estas ações várias vezes até a obtenção do silêncio total, então, ficou parada como se fosse cantar, respirou profundamente, agachou e fez um som longo e bem baixinho com o vocábulo *xi*. Após uns dez segundos, as crianças

começaram a conversar e uma delas perguntou: “isso ai é a música do *xixi*?”. Todos caíram na gargalhada e a peça foi assim encerrada. Observação: para iniciar a discussão sobre a peça apresentada, lançou-se a pergunta: “você gostaram da música?”. De cinco participantes, três meninas disseram que sim, um menino de sete anos ficou em silêncio e uma menina de quatro anos arriscou a pergunta: “mas, eu não vou cantar?”. As meninas lhe responderam que a música do *xixi* era uma brincadeirinha. Diante desta resposta, a pesquisadora comentou (como se contasse uma estória): “é isso mesmo, é a brincadeira de inventar, essa música do *psiu* e do *xixi* eu inventei, mas quem me deu esta idéia foi um homem que mora bem distante daqui, lá em Brasília, ele se chama Vinholes [as crianças acharam engraçado o nome], ele inventou essa ‘música’ para criança e também para gente grande brincar, faz muito tempo que ele escreveu, em 1979, vocês ainda nem tinham nascido, é um presente dele para todas as crianças, então, vamos brincar de inventar uma música fazendo *psiu* e *xixi*?”. Ouviu-se um “sim” geral. O roteiro foi apresentado ao grupo e, após a leitura pela pesquisadora, uma criança mais velha sugeriu que cada um escolhesse o que gostaria de fazer, cada qual ficou pensando e inventando aleatoriamente, alguém disse que estava “muito bagunçado” e propôs: “vamos fazer primeiro sozinho e depois bagunçar só no final”. Assim, a brincadeira começou: alguém fazia um som, apontava o dedo para um colega qualquer que, por sua vez, fazia um outro som e escolhia outro colega. Mas essa brincadeira de apontar o dedo e fazer o som parecia não ter fim, até que alguém gritou: “vamos parar com isso, é hora de bagunçar!”. Todos começaram a

fazer sons mais fortes e mais rápidos, então, a pesquisadora levantou-se em silêncio, posicionou-se ao centro da sala e abriu os dois braços para reger o grupo. As crianças entenderam (perceberam) que “algo” estava para acontecer, olharam para as mãos dela, que já estavam começando a se mexer e, pouco a pouco, as duas mãos foram se fechando em direção à boca e, então, colocando os dois dedos indicadores na boca (mímica) produziu um *psiu* curto e forte. Todos silenciaram, depois riram e bateram palma. Uma menina queria brincar novamente, mas a aula já havia chegado ao fim. No encontro seguinte, duas crianças trouxeram várias idéias, por exemplo, no lugar do som longo do *xixi*, o som de um besouro (som ondulante), e no lugar do *psiu*, o “som de uma pulga pulante”. Alguém perguntou: “a pulga faz som?” e, então, a aula desenvolveu-se falando sobre timbres, fonte sonora, vozes de animais e a criação da “música da pulga”. A pesquisadora encerrou a aula realizando duas escutas de discos infantis: *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque de Holanda, e *A Arca de Noé*, de Toquinho e Vinícius de Moraes. Finalizando: não houve aqui qualquer preocupação por parte do pesquisador em discutir conceitos musicais com crianças tão pequenas, mas aplicá-los de modo intuitivo e prático, a fim de estimular a imaginação e a criatividade da criança. Logicamente, a cada novo uso da proposta pelo mesmo grupo, possibilita avanço nas questões já experimentadas ou discutidas.

Procedimentos ou idéias como estas podem, a princípio, parecer estranhas ou mesmo fora de propósito na visão de um educador musical tradicional, porém, o importante é compreender a necessidade da continuidade da experiência, não

necessariamente repetindo a mesma proposta e, sim, ampliando-a e conectando-a com novas e futuras experiências e questionamentos.

Assim, cabe ao educador desempenhar o papel de instigador ou mediador atento e dedicado às necessidades reais do aluno, propiciando um ambiente aberto, interativo, cooperativo e afetivo em sala de aula, a fim de estimular e desenvolver o seu potencial imaginativo e criativo, bem como o conhecimento musical, inteligência e o desenvolvimento real<sup>75</sup>.

## INSTRUÇÃO 61

Antes de apresentar o roteiro da *Instrução 61*, estimulou-se a escuta de sons a partir dos quatro cartões da peça, de forma intuitiva, ou seja, como não se explicou previamente o significado de cada gráfico, os alunos escolheram um gráfico que mais se aproximava visualmente do som escutado.

De acordo com Piaget (1999, 1978), existem três tipos de representações: o *senal* que são as associações; o *símbolo* (caso dos cartões de Vinholes) que é uma representação não arbitrária, ou seja, é uma representação que mantém uma relação de similaridade entre aquilo que a pessoa escuta e o que se vê no desenho ou gráfico; e o *signo* que é a representação arbitrária, as convenções (letras, números, figuras/notas musicais etc.), ou seja, não mantém relação de

---

<sup>75</sup> Esta proposição da pesquisadora sobre o papel do educador musical em sala de aula baseia-se nas idéias dos construtivistas, especialmente Reuven Feuerstein, que vê no *mediador* (professor) o agente principal de construção de conhecimento. Duas publicações para criança de autoria da pesquisadora, "Musicalização I", de 3 a 6 anos (Vitale, 1988), e "Musicalização II", de 7 a 12 anos (Autor, 1996), contém princípios de seu trabalho: *Experiência da Aprendizagem Mediada*. Cf. FEUERSTEIN, R. **Programa de Enriquecimento Instrumental**. Apoyo didático II-III y 14 instrumentos. Madrid: Ed. Bruno/S. Pio X, [s.d.].

similaridade entre o significado (realidade/som escutado) e o significante (desenho).

Para o desenvolvimento da atividade, empregou-se o uso do teclado ou piano e, após a apresentação dos gráficos, solicitou-se ao grupo a confecção dos quatro cartões (Figura 24) abaixo:

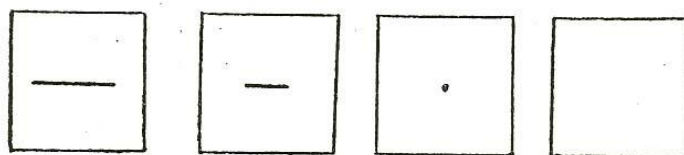


Figura 24 – Os quatro cartões da *Instrução 61*

A dinâmica prosseguiu da seguinte maneira:

- o pesquisador pediu ao grupo para ficar em silêncio, fechar os olhos, escutar o som a ser tocado ao instrumento (Figura 25) e, em seguida, sem falar a resposta, levantar o provável cartão gráfico-musical correspondente ao som escutado (Figura 26);



Figura 25 – Escuta de sons



Figura 26 – Escolha do cartão

- o pesquisador tocou novamente o mesmo som e, agora, permanecendo de olhos abertos, os participantes realizaram a própria correção, observando o som escutado e o toque do dedo no instrumento (Figura 27).



Figura 27 – Auto-correção da atividade

A escuta de sons prosseguiu, passando cada cartão pelo menos duas ou três vezes pela atividade, até a introdução de grupos de sons ou blocos. O pesquisador tocou agrupamentos ora com mais sons, ora com menos sons, instigando o grupo a discutir o que estava acontecendo.

Alguns sugeriram inventar novos desenhos ou gráficos, pois, ali não havia número de cartões suficientes para representá-los. A criação de notação é uma solução bastante interessante e criativa no processo de musicalização, mas neste caso, que se tratava de apresentação dos cartões da peça em estudo, coube ao pesquisador intervir e explicar ao grupo que ali mesmo, entre os gráficos, se encontrava a resposta ao problema.



Assim, a pesquisadora desenhou na lousa os cartões de linha curta e longa na posição horizontal e depois na posição vertical, mostrando uma nova possibilidade de leitura com os dois cartões, ou seja, os gráficos de linha curta e longa quando na posição vertical (Figura 28) representavam blocos ou grupos de sons com menos ou mais sons, respectivamente.

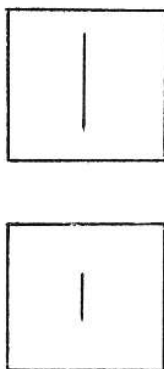


Figura 28 – Gráficos na posição vertical

Diante da surpresa da solução dada que, aliás, gostaram bastante, aproveitou-se o momento para explicar que esta idéia dos “quatro gráficos” e a “brincadeira de mudar a posição do cartão” tinha sido criada pelo compositor Vinholes, numa peça musical chamada *Instrução 61*, que seria apresentada ao grupo no próximo mês/encontro.

A aula prosseguiu com novo exercício de escuta – empregando os sons isolados, o silêncio e os grupos de sons –, a exploração do teclado pelo grupo<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Com exceção dos alunos particulares, a maioria dos sujeitos do CCSFA já tinha ouvido falar ou conhecia o instrumento, mas nenhum deles havia tocado num teclado até então. Então, destinaram-se dez minutos para

(Figura 29) e a execução individual ao instrumento para a verificação na prática do entendimento dos conceitos.



Figura 29 – Exploração do teclado

Para isso, solicitou-se ao grupo a formação de duplas e explicou-se a dinâmica da atividade. Cada dupla teve dois minutos para se apresentar, respeitando-se a troca de papéis entre os pares: ora um minuto como instrumentista, ora um minuto como *colaborador* (Figura 30):

---

eles explorarem os sons de forma coletiva, as possibilidades de timbres, ritmos, enfim, conhecer melhor o teclado eletrônico.



Figura 30 – Apresentação da dupla: instrumentista e *colaborador*

Ao final da experiência, todos conversaram livremente sobre suas impressões, idéias, conceitos compreendidos, o resultado musical, para citar alguns exemplos, bem como elegeram “a mais legal apresentação da peça”.

No segundo encontro, a dinâmica da aula diversificou-se em função da idade dos participantes da pesquisa.

Para os sujeitos de oito a quatorze anos, apresentou-se a partitura textual da *Instrução 61* e o roteiro foi lido em voz alta por um dos sujeitos. Os participantes discutiram a idéia do compositor, entenderam que o embaralhamento era uma brincadeira ou técnica para criar uma música diferente, “sem ritmo e melodia” (assim foi explicado pelos alunos), lembraram da similaridade com os jogos de “baralho” e de “dado”, confeccionaram os cartões, escolheram os instrumentos e decidiram que os meninos se apresentariam primeiro como

instrumentistas e as meninas como *colaboradores* e, depois, os papéis seriam trocados (Figura 31).



Figura 31 – Apresentação da *Instrução 61*

Após a apresentação dos dois grupos, observou-se, por exemplo, que o grupo de meninos executou a *Instrução 61* utilizando alguns instrumentos de percussão que não possibilitavam tocar os grupos de sons (cartões na posição vertical), como sugerido pelo compositor, mas, sim, a repetição de um mesmo som em quantidades menores (linha curta) e maiores (linha longa), resultando textura ora rarefeita, ora densa, ora rítmica (linha quebrada irregular).

Ao final da experiência, todos conversaram livremente sobre o resultado musical de cada execução e um dos meninos comentou que o grupo dele, depois de escolhido os instrumentos que mais gostavam, notou que não era possível

produzir ao mesmo tempo dois ou três sons diferentes com eles, então, alguém teve a idéia de tocar menos ou mais quantidades de sons (iguais) para os cartões na posição vertical. Todos disseram ter gostado da idéia e que a música tinha saído como eles imaginaram: “meio maluca”.

Para os sujeitos de três a sete anos de idade, após a repetição da atividade de escuta (Figura 32) e reconhecimento dos cartões (Figura 33), apresentou-se a partitura textual da *Instrução 61* e o roteiro foi lido em voz alta pelo pesquisador que, passo a passo, foi explicando a idéia do compositor.



Figura 32 – Escuta de sons



Figura 33 – Identificação do gráfico

Apenas seis cartões foram confeccionados e a execução da peça ocorreu de três modos diferentes conforme o grupo de sujeitos:

- os dois irmãos, alunos particulares, cada qual se revezou nos papéis de pianista e *colaborador*. Ao final da aula, o menino de seis anos teve a idéia de criar uma partitura musical ou conto sonoro a partir dos elementos da peça:

silêncio (dia calmo e nublado), som curto (começo da chuva, pingos), alguns sons juntos (vento, pingos, chuva), som longo (chuva), muitos sons (pingos, vento, chuva intensa e pessoas correndo).

Observou-se, ainda, o cuidado nos detalhes da partitura (Figura 34) e na execução sonora, onde empregou os sons da boca, respiração, piano, folhas de papel, corpo e batidas de pé, além da dinâmica (silêncio e piano crescendo gradativamente para um fortíssimo no final). Segue-se abaixo o trabalho:



Figura 34 – Estória sonora

A irmã de nove anos, partindo da idéia de roteiro da peça *Instrução 61*, criou uma estória sonora com legenda para o seu irmão executar com a voz da

seguinte forma (regras): percorrer a “estradinha” com a ponta de um lápis (imaginando ser um carrinho de corrida ou simplesmente alguém caminhando), buscando executar os sons e as tarefas que encontrar pelo caminho, no tempo de um minuto. Para ser “o campeão”: o percurso deverá ser cumprido num minuto e somente uma tarefa pode ficar para trás e, quando duas ou mais crianças brincarem juntas, o campeão será aquele que chegar ao final em menos tempo e realizar todas as tarefas (Figura 35)<sup>77</sup>.



Figura 35 – Estradinha sonora

<sup>77</sup> As aulas de musicalização e piano não foram mais as mesmas desde então, ou seja, ao final de toda a aula (semanalmente), eles propunham outras diferentes “estradinhas”, improvisação na voz ou ao piano (caso especificamente do menino de seis anos de idade), novas notações e composições com outros tipos de objetos (caso da menina). Cf. ANEXO 08, p.181.

- a aluna particular que fazia aula de musicalização sozinha, confeccionou os cartões (Figura 36) e sugeriu a apresentação como na peça, ou seja, ela tocando ao piano (instrumentista) e o pesquisador como *colaborador* (Figura 37);



Figura 36 – Confeccção



Figura 37 – Apresentação: criação

A aluna comentou que gostou muito da peça e, principalmente, do som curto porque “foi o som mais curto do mundo que eu toquei”, ela disse (Figura 38); e, logo em seguida, teve uma idéia com a peça (Figura 39): tocaria a música sem usar os cartões e o pesquisador teria que “adivinhar” o que ela tocava (Figura 40).



Figura 38 – Som curto



Figura 39 – Uma idéia



Figura 40 – Adivinha



- os alunos do Centro Comunitário, após a confecção dos cartões e vários exercícios de escuta, propuseram executar a peça de um modo inusitado e mantendo o caráter aleatório: colocar os cartões ao chão, “como se fosse o jogo da amarelinha” (explicação dada por eles), caminhar ao redor da mesa, “como se fosse a brincadeira da cadeira”, passar por cima deles e cantar o som conforme o gráfico (Figura 41). Mas, o cartão do silêncio teria duas opções de escolha ou leitura: saltar e continuar caminhando em direção a outro cartão ou ficar em cima dele “como se fosse estátua”, num silêncio de duração indeterminada, de livre escolha do aluno (Figura 42).



Figura 41 – Saltando o cartão do silêncio



Figura 42 – Estátua ou Silêncio

## INSTRUÇÃO 62

A partitura textual da *Instrução 62*, para piano ou outro instrumento de teclado qualquer, foi apresentada separadamente aos dois grupos de sujeitos e o roteiro foi lido em voz alta pelo pesquisador. Após a leitura, o grupo reuniu-se para

discutir e analisar cada tipo de cartão por aproximadamente quinze minutos e, então, um representante do grupo apresentou as idéias coletadas e algumas sugestões para a leitura.

No caso dos sujeitos de oito a quatorze anos, a dinâmica prosseguiu da seguinte maneira:

- no primeiro encontro, o pesquisador chamou um a um ao teclado (Figura 43), começando pelo representante do grupo, apresentou um ou dois cartões com apenas um gráfico, corrigiu a leitura quando se fez necessária e, então, pediu ao instrumentista que escolhesse um colega para dar continuidade à atividade; depois trabalhou com cartões de dois gráficos e três gráficos; as dúvidas foram verificadas conjuntamente, bem como as dificuldades de cada participante, especialmente as crianças menores (oito a dez anos de idade); e



Figura 43 – Apresentação da *Instrução 62*

- no segundo encontro, após a confecção dos cartões, o pesquisador perguntou: “Quem gostaria de tocar a *Instrução 62?*”; uma dupla se apresentou dizendo: “a gente vai tentar, mas se não der certo, a gente vai fazer de outro jeito, né?” (risos).

Observação: notou-se a preocupação técnica em relação aos cartões com três gráficos (Figura 44) como, por exemplo, se a leitura dos gráficos deveria ser simultânea ou não, se da esquerda para direita e, ainda, “de que jeito os dedos da mão devem ficar para *pegar* mais sons”, perguntou um dos alunos. Alguns sugeriram abrir mais os dedos e outros a jogar a mão ou o braço todo e, então, experimentaram essas sugestões.

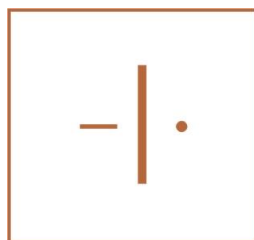


Figura 44 – Cartão com três informações

Com relação ao cartão de três sons acima, o pesquisador sugeriu ao aluno que tocasse o cartão fazendo a leitura da esquerda para a direita, como ele estava acostumado a fazer a leitura de um livro, porém disse que as possibilidades seriam muitas e a escolha caberia sempre ao instrumentista.

A peça suscitou vários questionamentos: se a nota da linha grossa poderia ser mais forte do que a linha fina, como se desenhava a ‘nota’ do som curto e

longo (referiam-se à figura de nota tradicional), se o silêncio também tinha uma 'nota' (referência à figura de pausa tradicional), entre outros.

Uma criança pediu ao compositor para tocar uma música ao teclado e, nesta oportunidade, aproveitou para tocar trechos de músicas com acordes e *clusters*, bem como improvisou usando grupos de sons.

O último encontro encerrou-se com improvisações, escutas de músicas e cantoria, mostras de partituras e anotações geradas pelos alunos.

No caso dos sujeitos de três a sete anos de idade, a dinâmica prosseguiu da seguinte maneira:

- no primeiro encontro, o pesquisador solicitou a cada criança que escolhesse apenas um cartão da partitura para tocar ao teclado; cada cartão foi executado, discutido e corrigido pelo grupo; como havia sete crianças, apenas sete tipos de cartões da peça foram tocados e compreendidos os seus gráficos; e

- no segundo encontro, sabendo de antemão que o grupo era formado por sete sujeitos, o pesquisador preparou sete caixinhas de madeira e sete cartõezinhos cortados (Figura 45) que foram entregues para cada um deles e, então, solicitou que desenhassem os sete cartões escolhidos na aula anterior.



Figura 45 – Música da caixinha

Os cartões foram lembrados pelo grupo, desenhados, embaralhados e guardados dentro de suas respectivas caixinhas. A brincadeira consistiu em: “tocar a música de sua caixinha”, ou seja, a criança abria a sua caixinha, pegava um cartão, lia, tocava e o retirava da caixinha. Após a apresentação de todas as crianças, no intuito de provocar uma discussão entre o grupo, perguntou-se: “A música da caixinha da ..... (nome da criança) era igual ou diferente da música da caixinha do ..... (nome da criança)?”; “Por que a música era diferente se os cartõezinhos eram os mesmos?”. Então, cada criança comentou de forma livre e espontânea as suas impressões sobre a experiência e sugeriram várias idéias que foram anotadas pelo pesquisador. O último encontro encerrou-se com escuta de músicas.

Diante dos resultados descritos acima, conclui-se que as *Instruções de Vinholes* (processo e/ou procedimento criativo), além de estimular a capacidade inventiva da criança, podem proporcionar a construção da linguagem ou do conhecimento musical a partir das experimentações, descobertas e relações estabelecidas entre ela (sujeito) e a música (objeto).

Para Piaget (1999, 1978, 1970), a origem de quaisquer conhecimentos ou das inteligências do ser humano não está nem no sujeito e nem no objeto, mas decorre das interações entre ambos e, especialmente no âmbito do processo de ensino e aprendizagem, as relações afetivas devem ser levadas em consideração pelos educadores. Aqui se somam as idéias de Feuerstein (apud FRANCO, 2006)<sup>78</sup>: “é possível elevar o potencial de aprendizagem através da mediação”.

Além da aplicação das peças aleatórias de Vinholes, no intuito de despertar a imaginação e a criatividade da criança por meio de procedimentos e materiais criativos e, conseqüentemente, buscar a veracidade da hipótese aqui levantada, a escuta de músicas possibilitou aos sujeitos uma vivência diversificada do repertório que, sem dúvida alguma, ampliou sua capacidade de escuta e permitiu aproximação com a produção contemporânea no decorrer da pesquisa.

A atividade de escuta permitiu, ainda, com a colaboração dos sujeitos, fazer um levantamento inicial de algumas músicas interessantes e/ou adequadas para a

---

<sup>78</sup> FRANCO, L. R. H. R. *et al.* (Org.). **Abordagens teórico-pedagógicas**. Itajubá: UNIFEI, 2006. Disponível em: <<http://www.ead.unifei.edu.br/~livrodigital/gerallImpressao.php?COODCAP=57&IdSess=L...>>. Acesso em: 06 jul. 2010.

elaboração de estratégias pedagógicas que estimulem a intuição, a imaginação e a criatividade da criança no contexto da musicalização.

Cabe ressaltar que estas músicas proporcionam também outros tipos de benefícios no campo pedagógico que não somente a motivação à improvisação e criação como, por exemplo, a aquisição de conhecimento técnico-musical e o desenvolvimento de capacidades e habilidades, porém, não é a intenção deste trabalho.

Para a elaboração da lista inicial do repertório para a atividade de escuta musical, considerou-se a indicação de músicas e CDs dos sujeitos participantes em 2007, uma seleção de partituras, músicas e CDs a partir do “Catálogo de Obras Para Coro Infantil” do Acervo do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas – CDMC/UNICAMP<sup>79</sup>, e a leitura de documentos oficiais do Ministério da Educação, especialmente as sugestões de repertório citadas nos *Parâmetros Curriculares Nacionais* (1997-98-99) e *Referenciais Curriculares Nacionais para a Educação Infantil* (1998)<sup>80</sup>.

A lista inicial de repertório para escuta musical organizou-se da seguinte maneira:

---

<sup>79</sup> O Catálogo citado é fruto da Dissertação de Mestrado em Música (2005): “Música brasileira para coros infantis (1960-2003): catálogo *online* com obras a *cappella*”, sob a orientação da Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira.

<sup>80</sup> “Os jogos e brinquedos musicais da cultura infantil incluem os acalantos (cantigas de ninar); as parlendas (os brincos, as mnemônias e as parlendas propriamente ditas); as rondas (canções de roda); as adivinhas; os contos; os romances etc.” in: RCNEI, vol.3, 1998, p.71.

- Canções tradicionais e/ou populares:

- *A Arca de Noé*, de Toquinho e Vinícius de Moraes;
- Brincadeiras cantadas, folclore tradicional;
- *Brincando de roda* (1977), de Lydia Hortélio (Fita K7);
- Cantigas de ninar, folclore infantil;
- *Cantigas de Roda*, arranjo (1998), de Paulo Tatit e Sandra Peres (CD);
- *Coralito* (1987), de Thelma Chan (CD e Partitura);
- *Frère Jacques*, tradicional francesa;
- Jogo do Contrário (1997), de Patrícia França, da coleção *Canto, Canção, Cantoria* – SESC (CD e Partitura);
- Jogos de improvisação, folclore tradicional;
- *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque de Holanda (1993) (CD);
- Parlendas, folclore infantil;
- *Suíte dos pescadores*, de Dorival Caymmi (Partitura);
- *Terra Brasil: Sérgio Penna e o Coro dos Meninos São Francisco de Assis* (2006) (CD)<sup>81</sup>; e
- Tradições: baião, ciranda, pastoril.

---

<sup>81</sup> Este CD, sugerido pelas crianças, é resultado de um projeto sócio-cultural desenvolvido pelo violeiro mineiro Sérgio Penna, do grupo paulista Violeiros Matutos, no Centro Comunitário São Francisco de Assis, Amparo, em 2006, premiado com a Lei de Incentivo à Cultura de Amparo, Prefeitura Municipal: Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo. Contou com a participação do grupo Violeiros Matutos (São Paulo), Lília Rosa (pesquisadora), Cely Mayara (cantora) e os alunos do PROFIC I e II (2006). Objetivo: divulgar a música caipira e resgatar algumas brincadeiras mineiras junto às crianças como, por exemplo, o *Calango*, bem como incentivar a criação de trovas com rimas. Caso, por exemplo, da faixa 2, *Abertura Caipira*, criação coletiva dos alunos do CCSFA. Cf. ANEXO 09, p. 182.



- Música erudita e/ou contemporânea:

- *A Peste e O Intrigante* – Ópera Infantil (1986), de Mário Ficarella (Vídeo);
- *Canções de Cecília* – suíte sobre poemas de Cecília Meireles (1991-1999, revisão 2000), de Celso Delneri (CD e Partitura);
- *Canções para a musicalização*, de Maria de Lourdes Lima de Souza Medeiros (Partitura/dissertação de mestrado);
- *Cirandas e Cirandinhas*, de Heitor Villa-Lobos (CD);
- *O Carnaval dos animais*, de Camille Saint-Saëns (CD);
- *O trenzinho do caipira*, Bachianas brasileiras n. 2, de Heitor Villa-Lobos (CD e Partitura);
- *Pedro e o Lobo*, de Sergei Prokofiev (CD);
- Primavera, de *Contar Cantando – 18 canções para épocas do ano e brincadeiras* (2001), de Francisca Maria Barbosa Cavalcanti (CD e Partitura); e
- *Sinfonia dos Brinquedos*, de Leopoldo Mozart.

Com exceção da canção *Jogo do Contrário* de Patrícia França, que não houve identificação por parte dos sujeitos de três a sete anos de idade, os demais itens do grupo “Canções tradicionais e/ou populares” foram bem recebidos por todos os participantes e, principalmente as *Brincadeiras cantadas* e *Cantigas de*

*ninar* eram sempre acompanhadas por cantoria, movimentos corporais, mímicas, desenho, dramatização, dança ou roda.

Quando as músicas eram desconhecidas do grupo como, por exemplo, *Pra brincar de cantar* do CD *Coralito* de Thelma Chan, as crianças pediam para repeti-la e, então, cantavam baixinho a fim de memorizar a melodia e letra. Nestes casos, escutava-se apenas uma ou no máximo duas canções do CD, devido ao curto tempo da atividade. *Brincadeiras cantadas*, *Jogos de improvisação* e *Parlendas* foram os principais itens que motivaram a criança a explorar, improvisar ou inventar algo novo.

Diferentemente dos pequeninos, o grupo de oito a quatorze anos de idade escutou as músicas ou CDs em silêncio, foi literalmente um exercício de escuta, raramente um aluno fazia qualquer tipo de ruído ou comentário durante a atividade. Algumas músicas estimularam os alunos à criação de novas músicas, histórias ou desenhos como, por exemplo, a improvisação de um *rap* (Figura 46).



Figura 46 – *Rap*: improvisação.

Além da participação ativa nos *Jogos de improvisação* e algumas *Brincadeiras cantadas*, o grupo identificou-se com a canção *Suíte dos pescadores*, de Dorival Caymmi, criando acompanhamentos rítmico-corporais e alguns arranjos vocais; e a canção *Jogo do Contrário* de Patrícia França, criando algo próprio a partir da idéia “do contrário” presente no texto (Jandira Masur) ou por meio de poesia.

No grupo “Música erudita e/ou contemporânea”, as peças que levaram os sujeitos a realizarem algum tipo de atividade criativa após a escuta foram: *A Peste e O Intrigante* (ópera infantil), de Mário Ficarelli; *Canções de Cecília* (suíte), de Celso Delneri, criação de “ecos” e improvisação de *raps*; *O Carnaval dos animais*, de Camille Saint-Saëns; *O trenzinho do caipira*, de Villa-Lobos, construindo movimentos e máquinas sonoras; *Pedro e o Lobo*, de Sergei Prokofiev; e *Sinfonia dos Brinquedos*, de Leopoldo Mozart.

#### Estudo de Caso/2008:

A partir dos dados coletados, analisados e interpretados durante a fase diagnóstica (2007), algumas atividades musicais foram criadas com base no procedimento técnico e no material das peças aleatórias de Vinholes, no intuito de serem aplicadas e testadas como ferramenta pedagógica ao desenvolvimento do potencial imaginativo e criativo, bem como a introdução de conceitos básicos no processo da musicalização infantil. Mantendo-se a abordagem pedagógico-musical, o conteúdo ampliou-se em função dos conceitos:

## A. Sujeitos de 3 a 7 anos:

### *Encontro:*

- Conversa e Vivência: seleção de alguns jogos e brincadeiras infantis;
- Escuta e Exploração: descobrindo os sons;
- Vivência e conceitos: som, silêncio, ruído, sonância (sons que se extinguem lentamente), símbolo, timbre, altura, afinação, notas, diapasão, duração, ponto, linha, som móvel (movimento contínuo), tempo, espaço, agrupamento, *clusters*, campo sonoro, plano, música aleatória, intensidade, densidade, composição livre, canção, letra/poesia, ordem/direcional, desordem/não direcional, ostinato, cânone, melodia acompanhada, voz/respiração, dinâmica, repetição, variação, roteiro/montagem e construção de instrumentos (recicláveis).
- Escuta e Notação: desenhando os sons; criação de notação;
- Escuta Musical: Música 1 e 2; e
- Vinholes: apresentando o dado/brincando (2 dias); construindo o dado; noção de aleatório/escolha; *Peça/Pessa para fazer Psiu/Xi* (2 dias), *Instrução 61* (2 dias) e *Instrução 62* (2dias).

## B. Sujeitos de 8 a 14 anos:

### *Encontro:*

- Conversa e Vivência: seleção de alguns jogos e brincadeiras infantis;
- Escuta e Exploração: descobrindo os sons;

- Vivência e conceitos: som, silêncio, ruído, sonância (sons que se extinguem lentamente), símbolo, notação, timbre, tom, altura, afinação, notas, diapasão, duração, ponto, linha, som móvel (movimento contínuo), tempo, espaço, agrupamento, clusters, acorde, campo sonoro, estrutura, forma, plano, obra aberta, música aleatória, intensidade, densidade, textura, composição livre, improvisação, arranjo, canção, letra/poesia, ordem/direcional, desordem/não direcional, ostinato, cânone, melodia acompanhada, conjuntos instrumentais, voz/respiração e dinâmica, repetição, variação, roteiro/montagem, som e meio ambiente e aparatos eletrônicos.

- Escuta e Notação: desenhando os sons; criação de notação;

- Escuta Musical: Música 1, 2 e 3;

- Discussão de idéias: a partir das músicas apresentadas;

- Improvisação e Criação: trabalhando em grupo;

- Vinholes: apresentando o dado/brincando (2 dias), *Peça/Pessa para*

*fazer Psiu/Xi* (2 dias), *Instrução 61* (2 dias) e *Instrução 62* (2 dias).

As dinâmicas de grupo, vivências e jogos foram apresentados de forma lúdica e intuitiva, porém, a cada final de experiência os alunos tinham a oportunidade de dialogar com a pesquisadora, discutir entre os colegas acerca do assunto, buscando entendimento (regras, conceitos). Assim, gradativamente, o

conhecimento musical foi sendo construído a partir das experiências com as peças aleatórias e atividades criativas.

A noção de conceitos como, por exemplo, aleatório, *colaborador*, notação e composição livre foram facilmente assimilados pelos sujeitos, porém, no primeiro encontro com os sujeitos de três a sete anos, uma nova atividade precisou ser criada, uma vez que boa parte das crianças pequenas nunca tinha visto ou brincado com um dado. A idéia (a atividade) surgiu quando a criança mais velha do grupo disse: “posso ser o *colaborador*?”. Neste momento, a dinâmica mudou. O pesquisador respondeu: “ótimo, você é o *colaborador*, agora, mostre tudo o que você sabe do “dado” aos seus amigos”.

Assim, durante meia hora de aula, o menino que havia participado da pesquisa em 2007 assumiu, espontaneamente, a função de *colaborador* (ou professor) em sala de aula e, junto ao grupo de meninos, explicou “o que era um dado” (Figura 47), desenhou um jogo que conhecia e brincou com os colegas (Figura 48) e, ainda, brincou de “sorte ou azar” – quem tirar o número seis é o campeão da rodada –, e “tirando a sorte” – pensar em voz alta num número, lançar o dado, se o dado cair no número pensado, é o sortudo do jogo (Figura 49).



Figura 47 – Apresentação



Figura 48 – Jogando (I)



Figura 49 – Jogando (II)

Após o término da atividade, o pesquisador sugeriu que cada grupo de meninos (Figura 50) e meninas (Figura 51) inventasse um jogo ou brincadeira com regras, pensasse num nome e brincassem. Após o *brincar*, cada grupo apresentou o seu brinquedo, explicou as regras e os objetivos, e o que mais gostaram ou não.



Figura 50 – Brincadeira da Conchinha



Figura 51 – Jogo de Botões Coloridos

Observou-se, ainda, que duas crianças pequenas não estavam entendendo a quantidade de lados do dado, pois confundiam o que viam – a forma visual de um quadrado –, com o que deveria ser na realidade: a forma de um cubo.

Como não tinham a noção das formas geométricas, devido à pequena idade, propôs-se a atividade “brincando de desconstruir e construir um Dado”, na busca de tirar essas dúvidas.

Assim, seguiram-se as ações:

- a) analisar o dado/o cubo (Figura 52),
- b) desmontar e desenhar no papel para verificar a quantidade de lados (Figura 53),
- c) desenhar os números (Figura 54), e
- d) montar o dado (Figura 55).



Figura 52 – Analisando

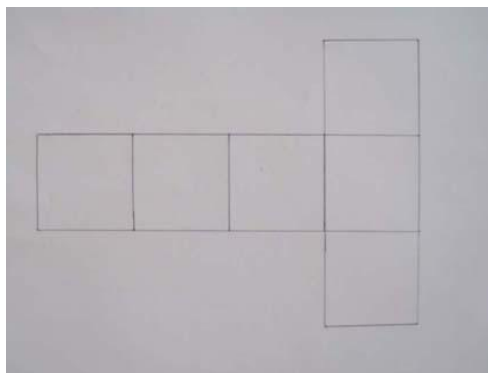


Figura 53 – Desmontando

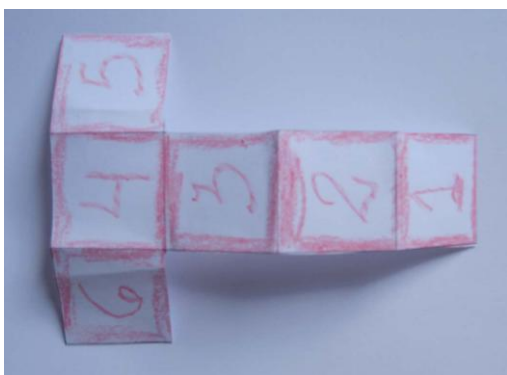


Figura 54 – Desenhando os números

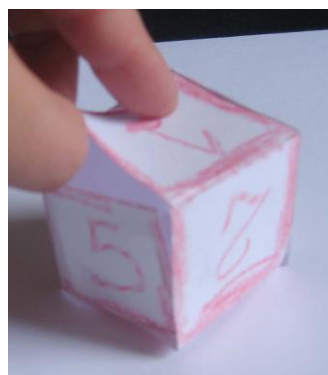


Figura 55 – Construindo

Daí, então, no encontro seguinte, a experiência com a *Instrução 61* e a aplicação das atividades foram realizadas com as crianças (apresentação dos gráficos, cartões aleatórios, experimentação, discussão e construção de conceitos), sem antes e, mais uma vez, *brincar* com o dado, agora todos juntos<sup>82</sup>.

O processo de ensino aprendizagem com crianças só acontece com exemplos e ações, assim, é conveniente nunca ter pressa em instruir ou educar, nem exigir. É preciso aguardar o tempo necessário e exigir no momento oportuno. Esses princípios são do educador Rosseau que, segundo Giovannoni (1991,

---

<sup>82</sup> Cf. ANEXO 10, p.183.



p.87): “Ensinar, para ele, consiste, não em inculcar idéias, mas, em fornecer à criança as oportunidades para o funcionamento das atividades que são naturais em cada fase ou etapa da vida”.

A lista de repertório para escuta musical ampliou-se em 2008, devido às novas vivências ou atividades pedagógicas (conceitos), dentre as quais: música com função lúdica e sensibilização ao movimento corporal (*Brinquedo de Roda*, de Villa-Lobos, por exemplo), para a exploração sonora (*A Brincadeira*, de Lindembergue Cardoso, por exemplo), para improvisação (*Arabela*, de Marcos Câmara, por exemplo), apreciação de timbres (*A Cigarra e a Orquestra – Fábula musical*, de Andersen Viana, por exemplo), ordenação do nome das notas e afinação (*Minha Canção*, de Bardotti, Chico Buarque e Enriquez, por exemplo), entre outras.

Em geral, os sujeitos gostaram das músicas escutadas, sendo que os alunos de três a sete anos sentiram-se estimulados a criar a partir das músicas de Villa-Lobos, Lindembergue Cardoso e Marcos Câmara, enquanto os alunos de oito a quatorze anos sentiram-se instigados com as peças relacionadas ao parâmetro do timbre como, por exemplo, as músicas do grupo *Uakti*, Lindembergue Cardoso, Carlos Alberto Pinto Fonseca e Andersen Viana (Figura 56).



Figura 56 – Escuta: *A Cigarra e A Orquestra* (2006), de Andersen Viana

Os alunos particulares também se identificaram com as músicas relacionadas ao aspecto do timbre, especialmente os sons dos instrumentos da orquestra, questionando sobre o tamanho, o material, os efeitos e, inclusive, a afinação.

Alguém se recordou que a afinação de todos os instrumentos era dada por um “ferrinho que batia em qualquer lugar” e, então, o pesquisador criou nova atividade para o encontro seguinte – “descobrimo o diapasão” –, cujo assunto suscitou a criação de curiosos desenhos<sup>83</sup>.

Segue-se a relação das novas músicas e compositores:

---

<sup>83</sup> Cf. ANEXO 11, p.184.

- Canções tradicionais e/ou populares:

- *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga (CD e Partitura);
- *Minha Canção*, de Bardotti, Chico Buarque e Enriquez (Partitura);
- Tradições: chorinho, *jazz*, música caipira ou raízes (moda de viola), frevo, *rock* e samba.

- Música erudita e/ou contemporânea:

- *A Brincadeira*, do *Método de Educação Musical* (1972), de Lindembergue Cardoso (Partitura);
- *A Cigarra e a Orquestra* – Fábula musical (2006), de Andersen Viana (Vídeo);
- *Arabela*, da coleção *Dez corais infantis* (1985), de Marcos Câmara (Partitura);
- *Brinquedo de Roda*, de Heitor Villa-Lobos (CD e Partitura);
- *Passeio no Zoológico* – dez canções infantis (2003), de Alda Jesus de Oliveira (CD e Partitura);
- *Trenzinho* – cânone a 4 vozes (1985), de Carlos Alberto Pinto Fonseca (Partitura);
- *21*, do grupo *Uakti* (CD, 1996); e
- *Vinte Rondas Infantis* (1983) de Edino Krieger (Partitura).

Ao final da pesquisa, com a colaboração dos sujeitos participantes, uma *Pequena Lista de Repertório Para Escuta Musical*<sup>84</sup> foi organizada para dar suporte à prática pedagógica com crianças no processo da musicalização, bem como sugestões ao educador de músicas que estimulem a imaginação e a criatividade. O repertório compreende dezessete (17) títulos de compositores da “Música Erudita e/ou Contemporânea”, onze (11) títulos de autores de “Canções tradicionais e/ou populares” e cinco (5) assuntos musicais relacionados às tradições infantis.

Assim, diante dos dados significativos coletados, analisados, aplicados e interpretados ao longo da pesquisa, tanto no âmbito do procedimento técnico e do material das peças de Vinholes, quanto no modo (e/ou respostas) que se apresentaram os procedimentos criativos dos sujeitos, a hipótese se comprova, ou seja, as peças de Vinholes, justamente por serem aleatórias e não exigirem dos usuários qualquer conhecimento musical tradicional, possibilitam estimular a imaginação e a criatividade de crianças em salas de musicalização.

Além da criação de atividades pedagógico-musicais (listadas no próximo tópico deste capítulo) e da *Pequena Lista de Repertório Para Escuta Musical*, ambas criadas com a colaboração dos sujeitos, para o uso em salas de musicalização, o trabalho apresenta algumas sugestões didáticas ao educador e a criação de um *site* para a divulgação da vida e da obra do compositor.

---

<sup>84</sup> Cf. ANEXO 12, p.185.

### **4. 3 CRIAÇÃO DE ATIVIDADES MUSICAIS**

Tendo em vista os estudos, as reflexões apresentadas e as abordagens pedagógicas sugeridas no decorrer desta pesquisa, as atividades musicais possibilitam uma alternativa para a prática pedagógico-musical em salas de musicalização com crianças de 6 a 10 anos de idade. O plano de ensino baseia-se no conteúdo experimentado a partir das peças aleatórias de Vinholes, porém, cada educador musical ou professor de arte poderá desenvolver novas estratégias em função do repertório vivenciado. Como as atividades foram apresentadas no decorrer da pesquisa, uma ou outra serão complementadas abaixo.

#### **4.3.1 Plano de ensino**

*CONTEÚDO (ENCONTRO):*

##### **1. CONVERSA-VIVÊNCIA:**

- a cada aula;
- o jogo;
- sons: o mundo da criança presente na sala de aula;
- o gosto: aproximando a criança da música, da arte, da vida;
- ser amigo; e
- ensinar a gostar de aprender.

## 2. ESCUTA-EXPLORAÇÃO-IMPROVISAÇÃO:

- descobrindo os sons, os próprios sons, meio ambiente, sons do mundo;
- discutir sons, escolher, improvisar, timbre, sonorizações, dinâmica; experimentações, composição livre, outros parâmetros.

**Atividade 1:** livre improvisação: cartões com linha curta e longa (vertical)



Figura 57 – Livre experimentação: aleatória

## 3. CONCEITOS/POSSIBILIDADES:

- som, silêncio, ruído, sonância (sons que se extinguem lentamente), símbolo, notação, timbre, tom, altura, afinação, notas, diapasão, duração, ponto, linha, som móvel (movimento contínuo), tempo, espaço, agrupamento, clusters, acorde, campo sonoro, estrutura, forma, plano, obra aberta, música aleatória, intensidade, densidade, textura, composição livre,

improvisação, arranjo, canção, letra/poesia, ordem/direcional, desordem/não direcional, ostinato, cânone, melodia acompanhada, conjuntos instrumentais, voz/respiração e dinâmica, repetição, variação, roteiro/montagem, som e meio ambiente e aparatos eletrônicos.

#### 4. DISCUSSÃO EM GRUPO:

- a partir das propostas, músicas apresentadas, idéias próprias.

#### 5. EXPERIMENTAÇÃO:

- Improvisação e Composição: trabalhando em grupo ou não.

#### 6. ESCUTA-NOTAÇÃO-LEITURA:

- desenhando os sons, símbolos, criação de notação, parâmetros variados.

**Atividade 1:** escuta de som e colocação de símbolo ao chão (duração)

- silêncio e linhas



Figura 58 – Duração: escuta

**Atividade 2:** leitura de som a partir de símbolo ao chão (altura e duração)

- linhas diversas



Figura 59 – Altura: leitura

**Atividade 3:** criação e leitura de cartões (altura – espacialidade)

- agudo, médio, grave

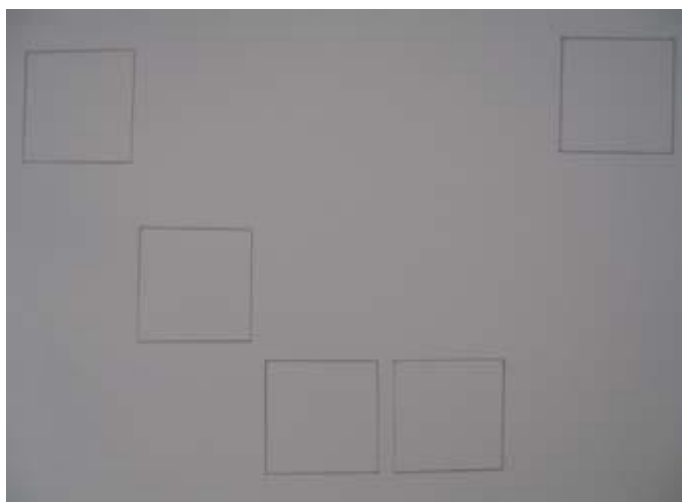


Figura 60 – Cartões: Altura



**Atividade 4:** escutando os sons e desenhando os gráficos da *Instrução 61*

- agudo (verde), médio (azul), grave (amarelo)

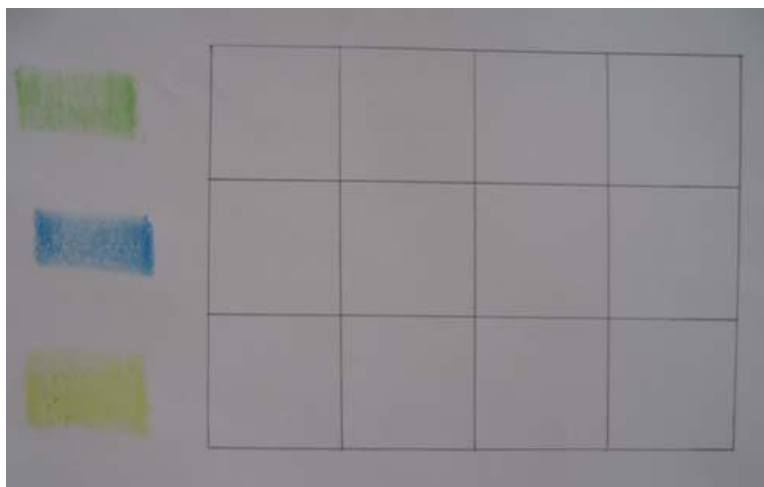


Figura 61 – Desenhando os gráficos: Altura

**Atividade 5:** escutando os sons e encaixando os cartões da *Instrução 61*

- agudo (verde), médio (azul), grave (amarelo)

- tocar num instrumento

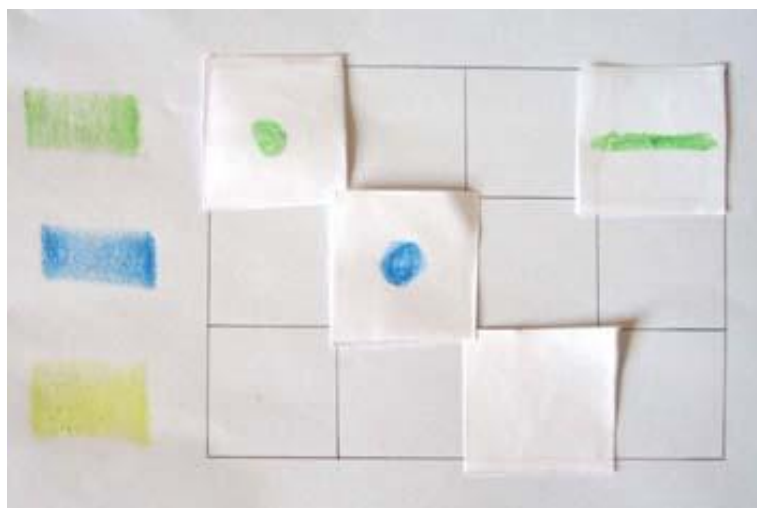


Figura 62 – Escuta de cartões: Altura

**Atividade 6:** criação de movimentos sonoros com rolhinhos

- som curto, linhas, silêncio (improvisação: voz)



Figura 63 – Movimento sonoro: rolhinhos

## 7. CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTO: materiais diversos

**Atividade 1:** sons diversos na lata



Figura 64 – Lata Maluca: sons diversos

#### 4. 4 CRIAÇÃO DE *SITE*

O *site* oficial de Luiz Carlos Lessa Vinholes, disponível no endereço eletrônico <<http://lcvinholes.com.br>>, tem como objetivo principal a divulgação da trajetória de Vinholes para a comunidade em geral como, por exemplo, os seus trabalhos publicados no âmbito da Poesia e da Música (partituras, artigos etc.), bem como disponibilizar o material recolhido no decorrer dessa pesquisa e outros materiais enviados pelo próprio compositor. O *site* nasce de forma colaborativa entre ambos, pesquisador e Vinholes, porém, outras pessoas podem participar com artigos ou sugestões desde que se mantenha o assunto.

Dada a grande quantidade de material coletado pela pesquisadora e disponibilizado pelo próprio compositor, o conteúdo do *site* será gradativamente divulgado, porém, já se encontra aberto (em fase de construção) para visita e recebimento de sugestões por parte da comunidade virtual e outros interessados.

O *site* possui uma interface simples que permite ao usuário acessar informações na tela de modo linear e, ainda, não linear, sendo neste último caso, movimentação livre (aleatória), conforme as notícias ou *links* disponibilizados na página principal (*home*).

Os diversos conteúdos do site são facilmente localizados na barra do *menu* e os assuntos estão organizados da seguinte forma: *home*, contato, histórico, biografia, currículo, catálogo de obras, acervo (artigos, áudios, galeria de fotos, partituras, publicações e trabalhos acadêmicos), multimídia, TV-LCV, rede, *links*.

Além dos serviços de “data” e “busca”, outras ferramentas comunicacionais como o “*e-mail*” e “rede” permitem o contato ora com o *site* ou moderador (no caso, a pesquisadora), ora com o próprio compositor Vinholes.

O “catálogo de obras” e o “acervo” disponibilizam o material no formato *pdf*, mantendo o conteúdo original dos documentos do Arquivo Particular de L. C. Vinholes, e os vídeos com entrevistas podem ser acessados em “TV-LCV”<sup>85</sup>.

Os vídeos de entrevistas e depoimentos dados à pesquisadora, principalmente os coletados nesta pesquisa como, por exemplo, do próprio compositor Vinholes (relato de sua trajetória de vida), ou, ainda dos compositores Gilberto Mendes, Gil Nuno Vaz e Roberto Martins, esses últimos comentando a estréia da *Peça/Pessa Para Fazer Psiu/Xi*, em 1979, estão disponíveis no *menu* “TV-LCV”<sup>86</sup>.

Ainda, notícias recentes de apresentação de composições de Vinholes, lançamento de livros, defesa de tese, artigos, enfim, qualquer tipo de material pretende-se disponibilizar na página principal do próprio *site*<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Localização na barra do *menu* onde pequenos filmes e/ou vídeos com depoimentos, entrevistas e apresentações musicais são encontrados e/ou disponibilizados (via *youtube*).

<sup>86</sup> Cf. ANEXO 13, p. 188.

<sup>87</sup> Cf. ANEXO 14, p. 189.

## CONCLUSÃO

Através desta pesquisa, a autora constatou que as três peças aleatórias de L. C. Vinholes podem ser utilizadas como ferramenta de estímulo e desenvolvimento do potencial criativo de crianças, na faixa-etária de seis a dez anos de idade, principalmente em salas de musicalização. Além do procedimento composicional – a “brincadeira” de embaralhar os cartões e a liberdade de escolher os próprios sons (caso das *Instruções 61 e 62*)–, os cartões gráfico-musicais possuem uma leitura de fácil entendimento que desperta o interesse no aluno para a exploração e a livre improvisação.

A “terceira instrução” promoveu um fazer criativo colaborativo onde foi possível verificar a sensibilização musical, bem como o despertar de outros aspectos da personalidade infantil como, por exemplo, a intuição, a integração, a desinibição, a colaboração, o humor, a capacidade de trabalhar e a alegria de “fazer juntos”, entre outros.

A descrição das dinâmicas de grupo e a criação de atividades musicais, desenvolvidas ao longo da pesquisa, possibilitaram o entendimento da técnica, da didática e do tipo de abordagem empregada com os sujeitos nas diversas idades, cujas idéias podem servir ao educador de orientação pedagógica em sala de aula, além de propor uma forma alternativa de trabalhar música com um número grande de alunos em sala de aula.

Observou-se, ainda, que além de favorecer a criação musical por meio de uma técnica curiosa, prazerosa e espontânea, as peças aleatórias promoveram

uma discussão entre os alunos sobre os diversos gostos e escutas musicais, ora aproximação esses alunos de outras peças contemporâneas, ora “quebrando preconceitos” estéticos e conceituais.

Esses resultados foram possíveis de serem verificados após a investigação mais aprofundada do problema. A pesquisa envolveu uma série de procedimentos metodológicos, desde os estudos teóricos e as coletas de dados, as experiências e as colaborações dos sujeitos participantes, até as soluções propostas nas atividades musicais e o levantamento de repertório para estimular a imaginação e a criatividade da criança em salas de musicalização.

. Constatou-se na Fundamentação Teórica que a música e a educação musical do século XX se caracterizaram por novas pesquisas sonoras e ideologias que modificaram os conceitos, materiais, técnicas, procedimentos, linguagens, repertório, enfim, provocaram novas mudanças de paradigmas: o modo de conceber a criação musical e um novo fazer pedagógico com crianças.

Assim, cabe ao professor estar atento aos novos pensamentos musicais e procedimentos criativos para usá-los e/ou integrá-los em sala de aula como, por exemplo, a técnica da improvisação de Koellreter ou o procedimento para compor música aleatória de Vinholes. O estudo e a escolha de uma ou outra abordagem pedagógica são essenciais para uma aprendizagem musical significativa, além de transformar a sala de aula num fazer musical criativo e prazeroso, quiçá um laboratório onde todos participem com suas idéias e ações.

Conhecer a vida e a obra de Vinholes, bem como a análise do material de suas peças, possibilitou uma maior compreensão de seu pensamento musical e processo criativo, além de ter inspirado idéias para a criação de atividades e levantamento de outras peças para escutas junto às crianças. Surgiu, ainda, a proposta de criação de *site*, de forma colaborativa entre o pesquisador e o compositor, que permitirá o livre acesso aos documentos musicais do Arquivo Particular do compositor e os materiais coletados nessa pesquisa.

A produção de atividades musicais, desenvolvidas durante os estudos de caso com a colaboração das crianças, mostrou que as peças aleatórias e outras levantadas (lista de repertório) possibilitam inúmeras maneiras de estimular o potencial criativo das crianças, além de introduzir os conceitos de forma reflexiva e criativa.

É um assunto bastante instigante e desafiador, o fazer pedagógico-musical com crianças, mas se espera que esse trabalho possa contribuir para uma maior reflexão sobre a prática do educador em sala de aula e o uso de novo repertório, além de uma melhor compreensão ao problema levantado.





## BIBLIOGRAFIA

### REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Ana Maria Paes Leme Carrijo. **A música na escola: um privilégio dos especialistas?** Concepções dos professores sobre o talento musical e a música na escola e a representação gráfica do som de crianças de 3 a 6 anos de idade. 2006. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

ABREU, Maria. Um lugar ao sol nascente. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975.

BILEZ, John A. Compor com seqüências: mas é arte? **RIT Information Technology**, 1998. Disponível em: <<http://www.it.rit.edu/~jab/Fibo98/> ->. Acesso em: 18 out. 2006.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Vocabulaire de la musique contemporaine**. Paris: Minerve, 1996.

BRASIL. Ministério de Educação e Desporto. **Referencial curricular nacional para a educação infantil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1998. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legbras/>>. Acesso em: 16 abr. 2008.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Trad. de Rogério Duprat e Rev. de Augusto dos Anjos. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto. Poema concreto: manifesto. **Revista ad – arquitetura e decoração**, São Paulo, 1956, nº20.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARVALHO, Eide M. Murta. (Org.). **Yung: vida e pensamentos**. São Paulo: Martin Claret, 1986.

\_\_\_\_\_. **O pensamento vivo de Yung**. São Paulo: Martin Claret, 1986.

COELHO, João Marcos. Uma história da música com vários pecados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1981.

COSTA, Valério Fiel da. **Da indeterminação à invariância**: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto. 2009. Tese (doutorado) –

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2009.

DEL POZZO, Maria Helena Maillet. **Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano.** Tese (doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2007.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

FILATRO, A. **Design instrucional na prática.** São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2008.

FRANCO, L. R. H. R. *et al.* (Org.). **Abordagens teórico-pedagógicas.** Itajubá: UNIFEI, 2006. Disponível em: <<http://www.ead.unifei.edu.br/~livrodigital/gerallImpressao.php?COOODCAP=57&IdSess=L...>>. Acesso em: 06 jul. 2010.

GAINZA, Violeta Hemsy. **Estudos de psicopedagogia musical.** São Paulo, Summus Editorial, 1988.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 1999.

GIOVANNONI, Natalice de Jesus Rodrigues. **Da prática da sala de aula à pesquisa experimental: uma experiência no ensino da arte na escola.** Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 1991.

GODOY, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v.35, n.2, p. 57-63, abr. 1995.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.** São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Terminologia de uma nova estética da música.** Porto Alegre: Movimento, 1990.

\_\_\_\_\_. **Educação hoje, quiçá, amanhã.** In: LIMA, Sonia Albano de. (Org.) Educadores musicais de São Paulo: encontro e reflexões. São Paulo: Nacional, 1988, p.39-41.

\_\_\_\_\_. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea.** (Organizadoras Bernadete Zagonel e Salete M. La Chiamulera). Porto Alegre: Movimento, 1985.

LOPES, José Júlio. As escritas da abertura na música contemporânea. In: **Revista de Comunicação e Linguagens**. “O nome, o corpo, a escrita”, Lisboa, n.10/11, CECL, mar. 1999. Disponível em: <<http://www.bobb.ubi.pt/pág/lopes-jose-julio-escritas.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2006.

MAIA, Mário de Souza. **Mestrado (L.C.Vinholes)** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <[musicaintempo@hotmail.com](mailto:musicaintempo@hotmail.com)> em 21 dez 2006.

\_\_\_\_\_. **Serialismo, tempo-espaço e aleatoriedade**: a obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes. 1999. Dissertação (mestrado) – Faculdade de História, Universidade Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre, 1999.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, Roberto. Entrevista dada à pesquisadora na residência do compositor santista Gil Nuno Vaz. Gravação Fita K7, em 21 out. 2008.

MENDES, Gilberto. No concerto de hoje, o insólito Juan Hidalgo e o histórico Vinholes. **A Tribuna**, Santos, set. 1975.

\_\_\_\_\_. Conheça a fabulosa arte no Japão neste curso. **A Tribuna**, Santos, 30 jun. 1976.

MINAYO, M.C. de S. (Org.) **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 22 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. **Caderno de Pesquisa em Administração**, São Paulo, v.1, n.3, 2.sem. 1999.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

PAZ, Ermelinda. **Pedagogia musical brasileira no século XX**: metodologia e tendências. Brasília: MusiMed, 2000.

PIAGET, Jean. **O pensamento e a linguagem na criança**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Psicologia e Pedagogia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1970.

PIAGET, Jean; INHELDER, Bärbel. **A psicologia da criança**. São Paulo: Difel, 1978.

STAUB, Ana Lúcia Portella. **Teorias da aprendizagem**. In: <[http://www.ufrgs.br/tramse/med/textos/2004\\_08\\_04\\_tex.htm](http://www.ufrgs.br/tramse/med/textos/2004_08_04_tex.htm)>. Acesso em: 14 out. 2009.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música**: um estudo da indeterminação nas pœticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000.

VIANA, Andersen. **Música inclusiva**: estratégias composicionais conectadas ao uso do público, em obras musicais de Ernst Widmer, Luiz Carlos Lessa Vinholes e Gilberto Mendes. 2010. Tese (doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2010.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. **Intercâmbio cultural nas relações Brasil-Japão**: centenário do tratado da amizade, de comércio e de navegação (1995). Disponível em: <<http://usinadeletras.com.br>>. Acesso em 27 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. **Exposição no Sogetsu** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <[musicaintempo@hotmail.com](mailto:musicaintempo@hotmail.com)> em 28 dez 2006.

\_\_\_\_\_. **Kasumi** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <[musicaintempo@hotmail.com](mailto:musicaintempo@hotmail.com)> em 28 dez 2006.

\_\_\_\_\_. **Comentários sobre as instruções** (texto original de 11 nov 2006) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <[musicaintempo@hotmail.com](mailto:musicaintempo@hotmail.com)> em 25 nov 2006.

\_\_\_\_\_. **Questionamentos sobre as peças de L.C. Vinholes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <[musicaintempo@hotmail.com](mailto:musicaintempo@hotmail.com)> em 20 out 2006.

\_\_\_\_\_. **Carlos Kater estuda Koellreutter**: Luiz Carlos tece comentários sobre trabalho de Carlos Kater. 2004. In: <http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=2&escolha=3&codigo=1981>. Acesso em: 25 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. **Escola Livre de Música da Pró Arte**: 50 anos. 2002. In: <http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=2&escolha=3&codigo=1028>. Acesso em: 25 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. **menina só**. São Paulo: Massao Ohno Editores/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1994.

\_\_\_\_\_. Farsa e abandono. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 14 mar. 1957a.

WIDMER, Ernst. Perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa: grafia e prática sonora. In: SYMPOSIUM INTERNAZIONALE SULLA PROBLEMÁTICA DELL'ATTUALE GRAFIA MUSICALE, Itália, 1972, **Anais...**[p. 135-163].

## ENTREVISTAS

MENDES, Gilberto. Entrevista dada à pesquisadora na residência do compositor santista Gil Nuno Vaz. Gravação Fita K7 e Vídeo, em 21 out. 2008.

ROCHA BRITO, Brasil Eugênio. Entrevista dada à pesquisadora na residência do compositor santista Gil Nuno Vaz. Gravação Fita K7 e Vídeo, em 21 out. 2008.

VAZ, Gil Nuno. Entrevista dada à pesquisadora na própria residência do compositor, em Santos. Gravação Fita K7 e Vídeo, em 21 out. 2008.

VINHOLES, Luiz Carlos Lessa. Entrevista dada à pesquisadora em Campinas, Hotel Íbis. Colaborador: Cristiano Melli. Gravação Vídeo, em 03 jul. 2009.

\_\_\_\_\_. Entrevista dada à pesquisadora em Campinas, Bosque dos Alemães. Colaborador: Júlio César Rossi. Gravação Vídeo, em 21 dez. 2010.

## PARTITURAS CONSULTADAS

ACERVO CDMC-UNICAMP. **Coleção de música brasileira para coros infantis a cappella**. Lilia de Oliveira Rosa (Org). Campinas, 2004. 120 partituras. Coro.

VINHOLES, L. C. **Peça/pessa para fazer psiu/xi**: peça para bocas. [m.s.]. 1 partitura [1p.]. Voz. Composição de 1979.

\_\_\_\_\_. **Instrução 62**: para instrumentos de teclado. [m.s.]. 1 partitura [1p.]. Instrumentos de teclado. Composição de 1962.

\_\_\_\_\_. **Instrução 61**: para quatro instrumentos quaisquer. [m.s.]. 1 partitura [1p.]. Instrumentos quaisquer. Texto: inglês/japonês. Composição de 1961.

\_\_\_\_\_. **Instrução 61**: para quatro instrumentos quaisquer. [m.s.]. 1 partitura [1p.]. Instrumentos quaisquer. Texto: português. Composição de 1961.

## GRAVAÇÕES CONSULTADAS EM CD

VINHOLES, L. C. L. C. **Vinholeis: cinco obras**. Material entregue à pesquisadora pelo compositor Gil Nuno Vaz. Santos: 21 out. 2008. Vários. 1CD caseiro (10').

## OBRAS CONSULTADAS

BOULEZ, Pierre (1957). Alea. In: **Relevés d'apprenti**, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 41-55.

CAGE, John. **Silence**: lectures and writings. London: Boyars, 1995.

\_\_\_\_\_. **De segunda a um ano**: novas conferências e escritos de John Cage. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRANCO, L. R. H. R. *et al.* (Org.). **Educação a distância e ambiente de aprendizagem**. Itajubá: UNIFEI, 2006. Disponível em: <<http://www.ead.unifei.edu.br/~livrodigital/geralLivro.php?codLivro=180&codCap=352>>, Acesso em: 06 jul. 2010.

FRANCO, L. R. H. R., BRAGA, D. B. **O EaD transformando as técnicas de aprendizagem da engenharia**. Itajubá: UNIFEI, 2006. Disponível em: <[http://www.ead.unifei.edu.br/~biblioteca/LivroDigital/iee/extensao/capacitacaoM2/técnicas\\_...](http://www.ead.unifei.edu.br/~biblioteca/LivroDigital/iee/extensao/capacitacaoM2/técnicas_...)>, Acesso em: 06 jul. 2010.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 36.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth-century music**. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

PIAGET, J. **Estudos sociológicos**. Rio de Janeiro: Forense, 1973.

PORENA, Boris. **Kindermusik**. Milão: Suvini/Zerboni, s.d.

## **ANEXOS**





## ANEXO 01

### COMENTÁRIOS SOBRE AS INSTRUÇÕES POR L. C. VINHOLES

#### Meus comentários de caráter geral

Nunca concordei com a conceituação de “indeterminação” e “acaso” tão discutida por compositores dos dois lados do Atlântico Norte. Especialmente pelo aspecto dogmático de suas ponderações. Liberdade se tem em plenitude ou não é liberdade. E os conceitos por eles defendidos, a meu ver, estão por demais vinculados/dependentes de conceituações passadas. O novo ou é novo ou é meia verdade.

Não consigo admitir que parte de uma obra esteja vinculada a uma determinada estética ou ideal de uma época e, ao mesmo tempo, que a outra parte tenha algo diferente e contraposto à anterior. A meu ver, isto acontece em obras de confecção descuidada.

#### Um comentário a parte, mas afim

Uma das razões pelas quais pouco utilizei a técnica do dodecafônica nos anos 1950 foi justamente o fato de ter constatado que ela, ao mesmo tempo em que parecia organizar o “caos” do cromatismo extremo, rejeitava parte do material sonoro só pelo fato dele ter sido a base da evolução da linguagem musical até aquela época. Simplificando: assim como antes do dodecafonismo o que era consonante era o preferido e certo (os manuais de harmonia serviam para ensinar parâmetros), no dodecafonismo a preferência foi dada ao que era dissonante e afastado das linguagens anteriores. No fundo a filosofia era a mesma.

Sai deste dilema criando minha técnica de composição “tempo-espaco” na qual a construção da obra independe do material ser ou não ser considerado consonante ou dissonante. Foram mais de quatro anos de preocupações diversas. Criei um sistema para estruturação onde não há dualismos contrapostos um ao outro ou “indeterminação” ou “acaso”.

#### Comentários sobre a Instrução 62

Daqui em diante farei comentários relativos ao que penso sobre minhas instruções (são só duas), especialmente sobre a Instrução 62, parte do trabalho que você gentilmente confiou para minha leitura e que retribuo com comentários sinceros que espero possam ser úteis e que só faço à guisa de subsídio.

Quanto às minhas instruções, inclusive a que você tão dedicadamente analisou, devo dizer que elas abrangem algo mais do que a simples presença ou não de “indeterminações” ou ‘acazos’. A não ser que, até hoje, eu não tenha entendido o que

significam estas duas palavras ou eu tenha um entendimento que se choca com os aceitos pelos demais.

Em primeiro lugar, devo afirmar que a Instrução 62, não é uma “obra”, não é uma “peça” na qual são obedecidos determinados parâmetros e onde, ao mesmo tempo, acontecem “indeterminações” ou “acazos”. Se eu aceitar que ela é uma “obra”, tudo o que eu pensei cai por terra. Não é uma “obra” porque ela é, simplesmente, o que diz o substantivo usado no seu nome, uma instrução, um conjunto de recomendações a eventuais parceiro(a)s para garantir o entendimento do que vai ser usado e do que vai resultar. Não é uma “obra” porque ela ainda não é música, porque mesmo tornando-se música não tem um autor, como acontece nas obras nas quais ocorrem ou não “indeterminações” e “acazos”, no meio de outros parâmetros.

Um dos entendimentos também indispensáveis é o de aceitar que, assim como não há autor, não há executante/intérprete, no sentido lato da palavra. Ao autor das instruções, simplesmente, soma-se alguém que decide utilizá-las e que tem habilidade no uso de um instrumento de teclado, não necessariamente aquela dos profissionais do piano.

Até aqui, foi minha pretensão superar o dualismo, a dicotomia tradicional “autor” versus “intérprete”. Mas eu quis ir mais a fundo. Trazer para o âmbito do “fazer música” aqueles que foram afastados do palco, onde as cousas acontecem, e colocados na incômoda posição passiva de “ouvintes/consumidores” da cousa música: o público. Claro que a música aqui pretendida não poderia ser afim com a conhecida até então. E é justamente no manuseio dos cartões que o público é trazido para o âmbito do “fazer música”. Nasce aqui a figura do(a) “colaborador(a)”, palavra que adotei graças a sugestão do saudoso pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, por longos e frutíferos anos, presidente da Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC) e partícipe da primeira “utilização” da Instrução 62 no Brasil, em 30 de março de 1976 na Sala Martins Pena do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, tendo como colaboradora a flautista Ingrid Madson. Note que uso a expressão “utilização” e não “execução/interpretação”.

Este(a) colaborador(a) pode ser qualquer pessoa, inclusive alguém vindo da platéia (público), conforme você acertadamente fez em Campinas. Este(a) colaborador(a) quando vai participar do “fazer música” modifica a própria platéia que deixa de ter o papel da platéia convencional, uma vez que passou a ter alguém que a representa no “fazer musica”. Ela, a platéia, entra no palco, do qual, por séculos esteve afastada. Esta participação pode, ainda, ser mais patente/intensa quando o baralhar dos cartões não for atribuição de quem os exibe ao parceiro do piano, mas atribuição dada à pessoa ou pessoas do público que constitui a platéia. Aqui pretendi – e creio que alcancei o desejado -, superar uma outra dualidade que sempre teve em um dos seus dois lados aqueles que passivamente ficavam sentados a ouvir o que resultava da “interpretação/execução” por alguém da obra de um autor/compositor, interpretação esta que, queiram ou não queiram, é sempre desigual em dependência de vários fatores. Desigualdades estas nem sempre percebidas mas, sem dúvida alguma, existentes em todas as vezes que uma “obra” é “interpretada/executada”.

No uso da Instrução 62 esta previsto, aprioristicamente, como verdade absoluta que os resultados a serem alcançados serão sempre únicos e diferentes, sem afinidades que prejudiquem o conceito do almejado pelo seu uso. Não há a menor possibilidade de repetição. Nem mesmo com ensaio, o que NUNCA deve ser feito.

É indispensável registrar que, no caso das obras tradicionais, mesmo às mais importantes da segunda metade do século XX, onde é clara a diferença entre autor e intérprete (mesmo quando dada extrema liberdade a este último) é indispensável o estudo, a prática, a penetração na coisa criada - “a obra” -, por parte daquele que se propõem à execução/interpretação da coisa anteriormente escrita, segundo determinados parâmetros, e dada como pronta. Aqui se justifica plenamente a análise.

#### Da relatividade na leitura dos símbolos constantes dos cartões

Quanto a duração do ponto, da linha curta horizontal e da linha longa horizontal, permito-me reiterar que há relatividade entre estas três figuras, como também entre elas e o silêncio, figura invisível que não pode ser esquecida, por ser também elemento estrutural e estruturante. Eu tenho representado assim:

< . < ----- < -----

ou assim:

----- > ----- > . >

Sendo que, antes do primeiro < (o da esquerda) ou depois do último > (o da direita) não se pode deixar de considerar a presença do vazio, do silêncio.

Muito se tem a pensar e a conceituar a respeito do silêncio que figura dos cartões. Silêncio com medida imponderável, que sem medir não existe e que se medido deixa de existir como tal, pode passar a ter que ser ouvido.

#### O que pretendi com a Instrução 61

A elaboração da Instrução 62 pode ser vista como a continuidade do equacionamento de algumas idéias que resultaram na Instrução 61, para quatro instrumentos quaisquer.

Não podendo abordar todos os elementos presentes no “fazer musica” resolvi, inicialmente, tratar apenas de um parâmetro básico e indispensável: “a duração”, o “tempo”.

Quanto a duração, concluí que o fundamental, indispensável, era a simples diferença entre as diferentes durações de um som, diferença esta que equacionei com os sinais na forma acima registrada:

< . < ----- < -----

ou assim:

----- > ----- > . >

Com este equacionamento confeccionei os primeiros cartões, retangulares, dos quais figuraram o silêncio, o ponto, a linha curta horizontal e a linha longa horizontal.

Em seguida dei-me conta da possibilidade de produzir os mesmos sinais em cartões quadrangulares que poderiam mostrar a linha curta e a linha longa ora na posição horizontal, ora na posição vertical. Neste caso, quando mostradas na posição vertical, surgia a possibilidade de lê-las como indicativas de aglomerados de sons, aglomerados estes independentes de qualquer conceituação quantitativa ou qualitativa, de tonalidade/atonalidade/consonância/dissonância, mas trazendo para o âmbito do equacionamento pretendido uma conotação de “espaço”. Ficando claro que a linha curta na posição vertical indicava uma menor concentração de sons relativamente à linha longa na vertical. Quando mostradas na posição vertical esta duas linhas passaram a ter o mesmo valor temporístico, confundido/igualado com o valor do ponto. Sendo óbvio que o valor temporístico do ponto não varia seja qual for a posição do cartão.

### O que aconteceu com a Instrução 62

Incorporando o que ficou estabelecido na Instrução 61, ampliei o trabalho criando a Instrução 62 onde outros relacionamentos de “tempo” e “espaço”, sempre com valores relativos entre si, se tornariam possíveis.

Farei comentários apenas a respeito de alguns dos 14 tipos de cartões da Instrução 62, comentários estes que servirão para “leitura” do que está nos demais cartões.

Observa-se que nos quatro cartões que estão na coluna da direita da página da revista Desing que divulgou, em primeira mão a Instrução 62, não figura a linha curta, mas sim o silêncio, a linha longa fina (com um só som/nota) e a linha longa grossa (com mais sons/notas do que a fina). A diferença entre a duração do ponto e a duração destas duas linhas, satisfazem o equacionamento do que vem depois. Mas a diferença de espessura das duas linhas amplia o material utilizado até agora (refiro-me à Instrução 61).

### Indicação de diferentes alturas

O que até então não era determinado pelas instruções dadas, passou a ser objeto de atenção, algo a ser indispensável seguir, sempre num clima de absoluta relatividade.

Vejamos os sinais grafados nos quatro cartões da segunda coluna, da esquerda para a direita da mencionada publicação. De cima para baixo, teremos:

- a) no primeiro um ponto acima da linha fina e longa horizontal;
- b) no segundo um ponto acima da linha grossa e longa horizontal;
- c) no terceiro uma linha curta fina vertical acima de uma linha grossa horizontal; e
- d) no quarto uma linha curta grossa vertical acima de uma linha longa fina horizontal.

Lendo os cartões, assim como aparecem na publicação da Desing, os pontos, a linha curta fina e a linha curta grossa verticais, estão acima das linhas longas. Quanto acima? Simplesmente acima. A definição dessa diferença de altura “espaço”, sempre relativa, será dada no momento em que o instrumentista ler o cartão a ele apresentado pelo(a) colaborador(a).

Cada um destes quatro cartões poderá aparecer de quatro maneiras distintas, dependendo da posição que eles tomem no momento em que são baralhados e apresentados.

Exemplificando apenas com o cartão do ponto e da linha longa fina, teremos:

- a) o ponto fica acima da linha longa fina horizontal;
- e) o ponto fica depois da linha longa fina vertical;
- f) o ponto fica abaixo da linha longa fina horizontal; e
- g) o ponto fica antes da linha longa fina vertical.

O mesmo pode ser dito com relação aos demais quatro cartões.

Assim como a diferença de altura entre, por exemplo, no cartão com o ponto e a linha fina horizontal (a), é relativa e, certamente, nunca igual, também a distância temporística entre a linha longa fina vertical e o ponto (e) também é relativa.

O mesmo princípio de leitura é o que deve ser aplicado aos demais cartões.

Na leitura dos cartões onde o ponto fica antes (g) ou depois (e) de uma linha vertical, surge uma nova relação de “dependência” entre o ponto e a linha, não mais relativa ao conceito da relatividade de altura, mas sim dizendo respeito a relatividade temporística. Esta nova relação de “dependência” é verdadeira também para quando uma linha está antes ou depois de outra linha, sua perpendicular.

O dito nestes últimos parágrafos parece ser óbvio mas, considere, como complemento, ser apropriado registrar.

### Intensidades, agógica, etc.

As questões relativas à execução dos sons em p, pp, ppp, etc., f, ff, fff, etc., mp, mf etc., crescendo, decrescendo, pizz, etc., deixei por conta dos que participam do uso dos cartões de ambas as instruções (a Instrução 61 e a Instrução 62). Essa liberdade ocorre, por exemplo, na prática da música gregoriana – recordo-me de quando participei do coro da catedral de minha cidade natal nas missas rezadas em gregoriano -, e na música da corte japonesa – lembro-me das aulas e das práticas no Departamento de Música da Casa Imperial no Japão - onde estas singularidades não são definidas por escritos mas deixadas a mercê dos cantores e/ou instrumentistas frente às “partituras” que recebem.

### A forma nas instruções

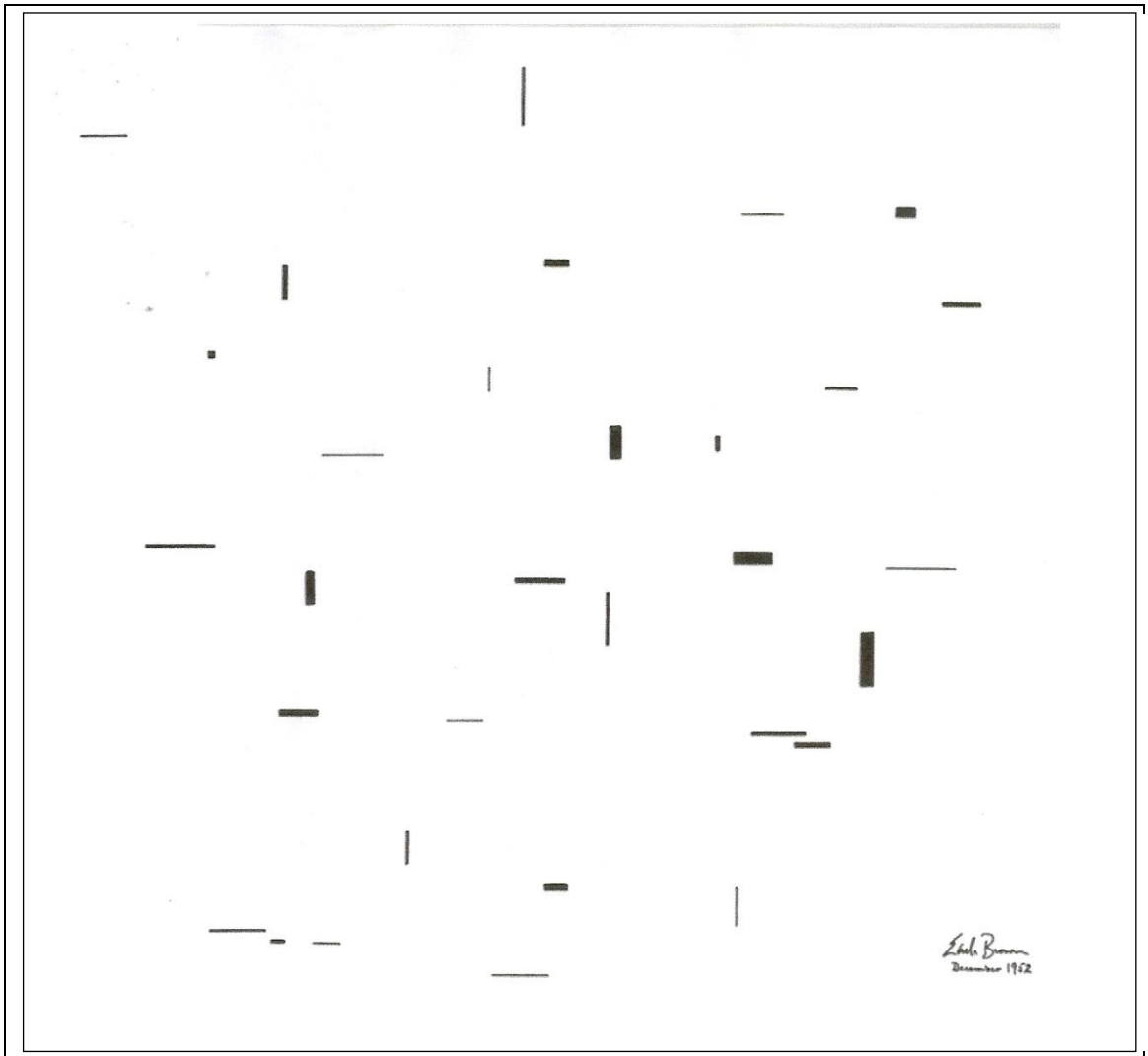
Pelo que ficou registrado acima, pode-se chegar a conclusão de que o que resulta do uso das instruções não tem forma pré-estabelecida e, mesmo gravado, não permite análise convencional. O resultado de cada uso é singular e nada tem a ver com outro resultado que venha a ter obtido em outro momento. A eventual “análise” de um resultado só vale para ele mesmo e não pode servir de parâmetro para análise de outro resultado. Com base nesta premissa, verifica-se que toda a terminologia utilizada nas formas tradicionais de análise é inadequada e, por conseqüência, inadequado é o seu resultado da aplicação dessa terminologia e de seus parâmetros.

---

VINHOLES, L.C. **Comentários sobre as instruções** (texto original de 11 nov. 2006) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Lilia Rosa <musicaintempo@hotmail.com> em 25 nov. 2006.

ANEXO 02

PARTITURA DE *DECEMBER 1952* DE EARLE BROWN



Fonte: BRINDLE, 1995, p.89, apud DEL POZZO, 2007, p.128

## ANEXO 03

### ESTUDO DE CASO 1: CONFECÇÃO DE CARTÕES DA INSTRUÇÃO 62





## ANEXO 04

### ESTUDO DE CASO 1: APRESENTAÇÃO DA INSTRUÇÃO 62

#### Participação especial – ex-aluno da escola convidado

- 12- Júlio R. do Prado: *Camargo Guarnieri: Pointeio nº 49*  
*L. C. Vinholes; Instrução 62 – Peça*  
*Aleatória (1962)*  
Instrutor: José Renato Barzon

#### Participação especial das alunas das oficinas de dança da Professora Gislei Souza e Silva

- 13- Tempo  
Solista: Giovanna I. S. Barzon
- 14- Verão  
Aline de Souza, Ana Laura Luiz, Ana Paula Xavier, Bianca Peixoto, Daniele de Souza, Mariana Luiz
- 15- Mj 2  
Ana /Beatriz Silva, Giovanna I. S. Barzon, Jéssica Oliveira, Paola Santos, Rafaela Rodrigues. Clara Raíssa S. Nascimento
- 16- Disco  
Aline de Souza, Ana Laura Luiz, Ana Paula Xavier, Bianca Peixoto, Daniele de Souza, Mariana Luiz, Maisa Silva, Maria Rafaela Montanheiro, Rafaela Ervilha, Rafaela Rodrigues, Thayná Domingos.  
Coreografias: Gislei Souza e Silva

07.12.2006 - Audição dos Alunos de Piano do Professor José Renato Barzon, no Teatro do Centro Cultural de Mogi-Guaçu/Escola Municipal de Iniciação Artística – EMIA. Piano: Júlio R. do Prado e colaborador: José Renato Barzon.

## ANEXO 05

### ALUNOS PARTICULARES DE MÚSICA (SÃO PAULO)



Acima: Tamae (6). Abaixo: André (6) e Tatiana (9)



## ANEXO 06

### RELAÇÃO DE ALUNOS DO CCSFA - AMPARO/SP, ANO 2007

#### Profic I: 3 a 7 anos

1. Ayssa (3)
2. Carine (6)
3. Carla (6)
4. Jenifer (3)
5. Rafaela (5)
6. Renan (7)
7. Vitória Paloma (3)

#### Profic II: 8 a 14 anos

1. Caroline (10)
2. Caroline (10)
3. David (11)
4. Douglas (11)
5. Gabriel (11)
6. Gabriel Henrique (10)
7. Janaína (12)
8. José Paulo (13)
9. Letícia (11)
10. Mateus (12)
11. Maxwell (10)
12. Rafael (10)
13. Renata (12)
14. Vítor (10)
15. Taiana (9)

## ANEXO 07

### RELAÇÃO DE ALUNOS DO CCSFA - AMPARO/SP, ANO 2008

\* alunos participantes da pesquisa nos anos 2007 e 2008.

#### Profic I: 3 a 7 anos

1. Bárbara (4)
2. Carine \* (7)
3. Carla \* (7)
4. David (6)
5. Felipe (6)
6. Miguel (6)
7. Pablo (7)
8. Rafaelinha (5)
9. Rafaela \* (6)
10. Renan \* (8)

#### Profic II: 8 a 14 anos

1. Carolaine \* (11)
2. Caroline \* (11)
3. Claudia (10)
4. Gabriel \* (12)
5. Gabriel Henrique \* (11)
6. José Paulo \* (14)
7. Rafael \* (11)
8. Renata \* (13)
9. Vítor \* (11)
10. Taiara \* (10)

## ANEXO 08

### NOVAS EXPERIMENTAÇÕES A PARTIR DA INSTRUÇÃO 61



Notação com pedras coloridas – Leitura (aluna de 9 anos)



Criação musical com jogos infantis

## ANEXO 09

### CD TERRA BRASIL E LETRA DA ABERTURA CAIPIRA – CCSFA/2006



#### Abertura Caipira: criação coletiva dos alunos CCSFA/2006

Ao ouvinte, peço licença  
Para esse CD apresentar  
É um trabalho de pesquisa  
Que vamos aqui contar.

Somos o Coro de Meninos  
Do Centro Comunitário  
São Francisco de Assis  
da cidade de Amparo.

Terra Brasil canta em versos  
A beleza de ser brasileiro  
País rico, de muitas culturas  
E povo sempre hospitaleiro!

Estudamos com alegria e aferro  
O mundo do caipira mineiro.  
Povo simples, da roça, caseiro!  
Quase sempre: religioso e violeiro!

Caboclo, canguai, capiau,  
Mambira, jeca, capurreiro,  
Tambaréu, sertanejo, roceiro,  
udo é caipira, parceiro!

Matuto é o caipira mineiro  
Que vamos aqui lhe mostrar  
Ao som da viola caipira  
Gosta mesmo é de prosear.

Conta causos e anedotas,  
Faz peleja, lança troça,  
E ao pé de um fogão de lenha  
Canta sua vida na roça.

“Êta, mundo bão, meu irmão!”

## ANEXO 10

### INSTRUÇÃO 61: APRESENTAÇÃO, CONSTRUÇÃO DE CONCEITOS, EXPERIÊNCIA



## ANEXO 11

### EXPERIÊNCIA COM DIAPASÃO – DESENHOS DE ALUNOS





## ANEXO 12

### PEQUENA LISTA DE REPERTÓRIO PARA ESCUTA MUSICAL (com a colaboração dos alunos)

#### CANÇÕES TRADICIONAIS E/OU POPULARES

##### 1. Assunto:

- Brincadeiras cantadas, folclore tradicional;
- Cantigas de ninar, folclore infantil;
- Jogos de improvisação, folclore tradicional;
- Parlendas, folclore infantil; e
- Tradições: baião, chorinho, ciranda, frevo, *jazz*, música caipira ou raízes (moda de viola), pastoril, *rock* e samba.

##### 2. Título/Autor:

- *A Arca de Noé*, de Toquinho e Vinícius de Moraes;
- *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga (CD e Partitura);
- *Brincando de roda* (1977), de Lydia Hortélio (Fita K7);
- *Cantigas de Roda*, arranjo (1998), de Paulo Tatit e Sandra Peres (CD);
- *Coralito* (1987), de Thelma Chan (CD e Partitura);
- *Frère Jacques*, tradicional francesa;
- *Jogo do Contrário* (1997), de Patrícia França, da coleção *Canto, Canção, Cantoria* – SESC (CD e Partitura);

- *Minha Canção*, de Bardotti, Chico Buarque e Enriquez (Partitura);
- *Os Saltimbanco*s, de Chico Buarque de Holanda (1993) (CD);
- *Suíte dos pescadores*, de Dorival Caymmi (Partitura); e
- *Terra Brasil: Sérgio Penna e o Coro dos Meninos São Francisco de Assis* (2006) (CD);

## MÚSICA ERUDITA E/OU CONTEMPORÂNEA

### 1. Título/Autor:

- *A Brincadeira*, do *Método de Educação Musical* (1972), de Lindembergue Cardoso (Partitura);
- *A Cigarra e a Orquestra* – Fábula musical (2006), de Andersen Viana (Vídeo);
- *A Peste e O Intrigante* – Ópera Infantil (1986), de Mário Ficarelli (Vídeo);
- *Arabela*, da coleção *Dez corais infantis* (1985), de Marcos Câmara (Partitura);
- *Brinquedo de Roda*, de Heitor Villa-Lobos (CD e Partitura);
- *Canções de Cecília* – suíte sobre poemas de Cecília Meireles (1991-1999, revisão 2000), de Celso Delneri (CD e Partitura);
- *Canções para a musicalização*, de Maria de Lourdes Lima de Souza Medeiros (Partitura/dissertação de mestrado);
- *Cirandas e Cirandinhas*, de Heitor Villa-Lobos (CD);

- *O Carnaval dos animais*, de Camille Saint-Saëns (CD);
- *O trezinho do caipira*, Bachianas brasileiras n. 2, de Heitor Villa-Lobos (CD e Partitura);
- *Passeio no Zoológico – dez canções infantis (2003)*, de Alda Jesus de Oliveira (CD e Partitura);
- *Pedro e o Lobo*, de Sergei Prokofiev (CD);
- *Primavera*, de *Contar Cantando – 18 canções para épocas do ano e brincadeiras (2001)*, de Francisca Maria Barbosa Cavalcanti (CD e Partitura);
- *Sinfonia dos Brinquedos*, de Leopoldo Mozart;
- *Trezinho – cânone a 4 vozes (1985)*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca (Partitura);
- *21*, do grupo Uakti (CD, 1996); e
- *Vinte Rondas Infantis (1983)* de Edino Krieger (Partitura).

## ANEXO 13

### SITE: ENTREVISTAS EM VÍDEO



Depoimento em vídeo de L. C. Vinholes (21 dez. 2010)



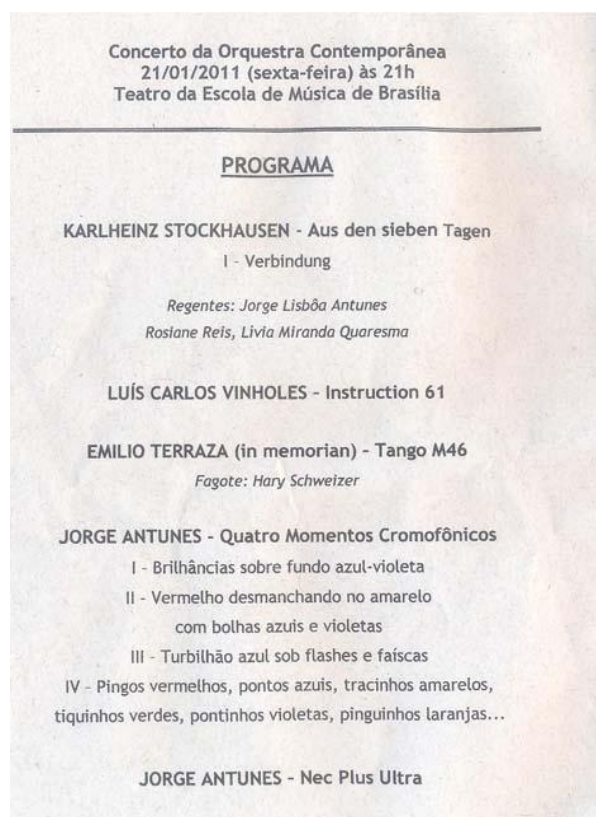
Depoimento em vídeo de Roberto Martins e Gil Nuno Vaz (21 out. 2008)

## ANEXO 14

### INSTRUÇÃO 61: ORQUESTRA CONTEMPORÂNEA



L. C. Vinholes, maestro Jorge Lisbôa Antunes e os jovens da Orquestra Contemporânea – Brasília



Programa de Concerto da Orquestra Contemporânea do 33º CIVEBRA – Brasília/DF