



Solmização aplicada à canção popular: uma investigação desenvolvida no contexto das aulas de percepção musical

*Kristoff Silva*¹

Resumo: Este artigo apresenta parte de uma pesquisa que visa estudar os recursos pedagógicos e tecnológicos implicados na adoção da canção popular no contexto da disciplina de Percepção Musical. A sua questão central é investigar como o uso da canção popular pode tornar-se um elemento deflagrador de caminhos pedagógicos para o ensino de Percepção Musical em escolas especializadas. Dentro dessa questão, o presente artigo apresenta um enfoque mais pormenorizado em um dos recursos pedagógicos mais afinados com os propósitos da pesquisa como um todo: a solmização de canções populares.

Palavras-chave: Canção popular. Percepção Musical. Solmização

Title of the paper in English: Solmization applied to popular song: an exploratory study in the context of musical perception classes

Abstract: This article presents part of a research that aims to study the pedagogical and technological resources involved in the use of the popular song in the context of the discipline of Musical Perception. Its main question is to investigate how the use of the popular song can become a triggering element of pedagogical paths for the teaching of Musical Perception in specialized schools. Within this issue, the present article presents a more detailed focus on one of the pedagogical resources more attuned to the purposes of the research as a whole: the solmization of popular songs.

Keywords: Popular Song. Musical Perception. Solmization.

Introdução

A vocação musical do brasileiro tem na canção popular um território tão vasto a ser explorado que, na maioria dos casos, todo aquele que se pretende músico provavelmente há de lidar, de uma maneira ou de outra, com o universo da canção, seja como instrumentista, arranjador, cantor ou compositor. Todavia, mesmo se considerada sua importância enquanto manifestação cultural, a participação da canção popular na disciplina de Percepção Musical (em escolas de nível superior) e mesmo nas aulas de musicalização (em escolas livres) costuma ser coadjuvante. Uma menção pontual ou apenas algumas práticas esporádicas que abordem o assunto não fazem jus a sua

¹ Bacharel em violão pela Escola de Música da UFMG. Mestre em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é Doutorando pela Escola de Música da UFMG, sob a orientação da Professora Dr.^a. Heloísa Feichas (UFMG). É professor de musicalização na Fundação de Educação Artística (Belo Horizonte, MG).



importância dentro da cultura musical do país. Por certo contribui também para isto o fato de não haver uma reconhecida metodologia que sistematize o uso do nosso cancionário em um processo de musicalização e que aproveite os valores musicais inscritos nas canções populares.

Minha pesquisa tem se desenvolvido nesta direção. Seu propósito é investigar de que forma o uso da canção popular pode tornar-se um elemento deflagrador de caminhos pedagógicos para o ensino de Percepção Musical em escolas especializadas. No decorrer desta investigação, alguns recursos de aprendizagem têm se sobressaído em seu alinhamento com o propósito global. Neste artigo irei discorrer mais pormenorizadamente a respeito de um deles: a solmização.

A partir das experiências realizadas em sala de aula, a pergunta inicial foi se refinando e se subdividindo em outras:

- É possível considerar a solmização um recurso pedagógico especialmente apropriado à canção popular em aulas de percepção musical? Em que ela se distingue do ditado escrito?

- O uso da canção popular pode alterar a relação de pertinência do estudo do modalismo em relação ao tradicional estudo de música baseado em valores do tonalismo?

- Como o uso de recursos tecnológicos associados à canção popular, como a gravação (fonograma), os loops, os samplers e sytnhs podem contribuir para uma aproximação entre o estudo formal e a experiência da escuta fora do ambiente da sala de aula?

O presente artigo pretende lançar luz sobre a solmização enquanto um recurso de aprendizagem que tem se mostrado um dos mais profícuos em relação à busca de tornar a canção popular um elemento protagonista de um projeto pedagógico em percepção musical.

1 A solmização

Segundo o Grove Dictionary, solmização é o “uso de sílabas em associação com alturas como dispositivo mnemônico para indicar intervalos melódicos”.

Existem muitos sistemas desse tipo nas principais culturas musicais do mundo; eles auxiliam na transmissão oral da música e podem ser usados tanto para o ensino direto quanto para memorizar o que foi ouvido. Um sistema de solmização não é uma notação: é um método de reconhecimento auditivo em vez de visual.



(Grove Dictionary)

Por definição, a solmização é, portanto, um recurso relacionado com a memória e a oralidade.

De acordo com artigo publicado na da Revista EM PAUTA (2007), Nancy Rogers estuda o papel da solmização no desenvolvimento de “habilidades auditivas”. Segundo a autora, os nomes, rótulos e códigos verbais envolvidos no estudo de música, fornecem “um meio para recordar e reconhecer música além do brevíssimo limite da memória sensorial”.

Estamos apenas começando a investigar o papel da codificação verbal especificamente na memória musical, mas há evidências crescentes de que codificação verbal da música é comum entre músicos treinados, e que conseqüentemente, o vocabulário musical de um músico pode influenciar o modo como ele ou ela memoriza música.

(ROGERS, N. 2007. Pg134)

Se, por um lado, estudos relativos à memória apontam para a solmização e, conseqüentemente, o dó móvel, como um dispositivo que conecta “vocabulário” e “categorias perceptivas” (ROGERS, 2007, pg.149), por outro, a oralidade, o outro traço definidor da solmização, nos aproxima da relação que Luiz Tatit aponta entre a canção e a fala. O autor diz que “compor uma canção [...] é eliminar a fronteira entre o falar e o cantar” (TATIT, 1994, p 11).

Ponderando sobre estes dois aspectos, a memória e a oralidade, interessou-me experimentar, em salas de aula, o recurso da solmização, a fim de verificar sua adequação ao objeto canção popular.

2 A solmização de canções

A solmização de uma canção começa por conhecê-la, aprender a cantá-la e memorizá-la. Quando a canção já é conhecida pelos alunos, esta etapa pode ser abreviada ou mesmo suprimida, mas nunca ignorada. Consideramos fundamental que o aluno assimile os contornos da melodia de uma canção aprendendo a cantá-la, ou seja, trazendo para si o que Tatit (1986, pg.3) denomina seu “núcleo de identidade”.

Uma vez cumprida esta etapa, logo uma característica inerente à canção irá se mostrar: sua maleabilidade rítmica, aspecto que remonta a relação fala e canto,



mencionada anteriormente. Acontece que, por não haver “um modelo único de fala”, mesmo que a melodia da canção tenha sido aprendida por meio da escuta de uma gravação (fonograma), quando vamos cantá-la, podemos modificar ligeira ou às vezes drasticamente as durações das notas da melodia, sem com isto ficarmos impossibilitados de identificá-la. Estas modificações podem acontecer tanto no sentido de tornar as notas/sílabas mais regulares, dentro de uma métrica, quanto no sentido oposto, torná-las irregulares, como quando falamos. Essa *maleabilidade rítmica*, cujo grau é variável para cada canção, além de não desconfigurar sua identidade, nos leva a questionar a possibilidade da fixação em partitura.

Se, ao prescindirmos da notação musical, descartamos a fixidez das relações de duração, de modo que, poderíamos assegurar certa estrutura temporal no âmbito da melodia? A resposta emerge da relação entre fala e canto, e, portanto, daquilo que se diz enquanto se canta. Com efeito, a letra, em sua sílabação (TATIT, 2007, p59), traduz a própria estruturação rítmica do discurso melódico, sem engessar as durações. Por isto, quando passarmos às etapas da solmização propriamente dita, cantaremos os nomes das notas sobre uma rítmica assimilada por via da letra da canção. Enquanto estivermos orientados por esta letra, já memorizada, estaremos ainda dentro dos limites daquela canção em específico, ainda que possamos alterar ligeira ou drasticamente seu ritmo.

2.1 Etapas da solmização

Depois de memorizada a canção, é aconselhável cumprir outras etapas preparatórias, tais como:

- cantar segmentos (frases) da canção, usando, em lugar de seus versos, uma sílaba neutra qualquer;

- observar o perfil da melodia, “subidas e descidas”, com seus momentos de expansão e contração, em suma, formar uma imagem mental de cada segmento melódico;

- desacelerar: é importante ser capaz de cantar a frase em andamento suficientemente lento para que fique absolutamente claro seu contorno;

- proceder à solmização propriamente dita, isto é, nomear as notas segundo as relações intervalares.

Este é o procedimento padrão. A duração e ênfase em cada etapa são variáveis, de acordo com o grau de dificuldade que a turma ou o aluno encontra no processo. Caso



julgue necessário, o professor pode usar ainda um recurso nesta fase de preparação, baseado no canto de pequenos segmentos que se assemelhem aos da melodia da canção. Ao usar este recurso, deve empregar os nomes relativos das notas e também o manosolfa². O emprego do manosolfa se justifica por se tratar também de um recurso mnemônico, tal como a própria solmização. O canto destes segmentos melódicos irá, aos poucos, conduzir o aluno a uma consciência intervalar aproximada do âmbito em questão.

Assista um exemplo de exercício preparatório para a solmização de um trecho da canção “Esotérico”, de Gilberto Gil, no link:

https://www.youtube.com/watch?v=ADDPj_LC-7Y#action=share

Conforme o exemplo, propositalmente simples, nessa preparação os segmentos melódicos não são mais que variantes simplificadas da melodia da canção, conduzindo a escuta e aproximando-se da possibilidade da solmização. Após ouvir um segmento, cada aluno deve cantá-lo com nome (relativo) de nota, ao mesmo tempo em que faz os gestos do manosolfa. O professor pode ajudar no início, mas logo em seguida permitir que os alunos façam autonomamente. A solmização de cada frase pode ser preparada deste modo.

Uma grafia possível, que dispensa o pentagrama, resulta do vínculo da letra com as iniciais dos nomes das notas. Se grafarmos a primeira estrofe já solmizada desta canção de Gilberto Gil³, teremos:

Não adianta nem me abandonar
m m m m m m m r d r d

Porque mistério sempre há de pintar por aí
r r r r r r r r d l, r d l,s,

Ex.1 Solmização de “Esotérico”

Essa vinculação serve apenas para assegurar a estruturação frasal. Não se pode esquecer que o primeiro passo foi aprender a cantar a canção. Daí se pode cantar cada

² Refiro-me ao manosolfa de origem inglesa e adaptado ao Método Kodály.

³ A solmização, por ser um sistema voltado para a nomeação de intervalos, vale-se do conceito de “dó móvel”. Conforme métodos como o Kodaly, utilizamos as iniciais dos nomes das notas. Quando a referência é o “d” (dó), ou seja, numa melodia em modo maior, as notas abaixo deste dó são sinalizadas com um traço inferior, como no exemplo desta canção de Gilberto Gil.



frase com os respectivos nomes das notas, confirmando as possibilidades dadas pela *maleabilidade rítmica* mencionada acima.

As diferentes interpretações de canção popular se apoiam nesta *maleabilidade*, sempre guardando a correspondência entre o canto e as múltiplas possibilidades da fala. Contudo, se tivéssemos que fixar em partitura cada uma destas múltiplas possibilidades, a tarefa seria interminável. Esta é uma notável distinção entre a solmização e o ditado escrito.

3 Escalas pentatônicas e hexacordais

Um aspecto relevante da canção escolhida como exemplo, assim como de uma parcela expressiva da obra de Gilberto Gil, é o fato de ser composta em escala pentatônica. A relevância disto é que esta não é uma particularidade deste compositor. O cancionista brasileiro exibe uma grande quantidade de exemplos construídos nesta escala, sobretudo nas canções de matriz africana, conforme Ribeiro (2014, pg.126). Mas há também grande predominância de canções hexacordais, modais, sobretudo as de origem nordestina (idem, pg.142).

Em razão disto, durante o desenvolvimento desta pesquisa tenho adotado uma linha que dispõe exemplos pentatônicos no início e evolui para escalas hexacordais.

O começo pela pentatônica se justifica tanto por sua difusão no repertório, perfazendo diversos gêneros além das canções de matriz africana, quanto pelo fato dela favorecer a afinação, dada a ausência de semitom. Esta ausência neutraliza tensões no interior da escala, conferindo-lhe certa estabilidade e homogeneidade (WISNIK, 1989, p80). O Método Kodaly também começa pela pentatônica, e não pela escala completa, como linha contínua e conceitualmente infinita, mas com uma gama, uma seleção de notas e âmbito determinado. Adoto também este critério para escolher canções dentro de um âmbito adequado ao nível dos alunos.

Da escala pentatônica, a proposta evolui para as escalas hexacordais, pelas razões apontadas acima.

Isto promove uma reavaliação da importância do estudo do modalismo, e, mais que isto, convida a uma abordagem na qual o assunto deixa de figurar como algo distanciado e que necessariamente precisa ser precedido do estudo do tonalismo. Afinal, nem sempre é verdade que a música que o aluno ouve é, mormente, tonal. Portanto, se levarmos em conta os autores que firmemente convocam os educadores a considerarem



a realidade do aluno, certamente as características do repertório por ele escutado irão alterar e até mesmo redefinir o percurso evolutivo de um projeto pedagógico.

Segundo Ribeiro (2014), a presença do modalismo na canção popular urbana (ou, nos termos de Tatit, “de consumo”) se dá, principalmente, por meio de quatro procedimentos: permutabilidade modal, hibridismo modal-tonal, modulação modal e plagalismo (RIBEIRO, 2014, p322 a 324). Se o assunto é demasiadamente complexo, para os limites deste artigo, vale dar a devida ênfase ao fato de que as canções, principalmente as de matriz nordestina, africana e mesmo as que de algum modo absorvem a influência do rock e do pop internacional, apresentam traços de um modalismo que definem sua fisionomia e sem os quais é impossível explorar suas potencialidades enquanto objeto de estudo. Isto sugere uma reavaliação da importância e da maneira de estudar o modalismo, promovida pelo uso da canção popular em aula de percepção.

4 O uso dos loops, samplers e synths na preparação para a solmização

A preparação para a solmização, tal como no exemplo acima, se desenvolve sobre uma base circular (loop) extraído do próprio fonograma já ouvido em aula. No caso, uma versão ao vivo do autor, portanto é Gilberto Gil quem está tocando o violão que serve de base à atividade. O uso dos loops extraídos do mesmo fonograma que fora ouvido, quando a canção foi apresentada aos alunos, estabelece uma continuidade, relativa à sonoridade, entre a escuta global, da canção na íntegra, e as etapas da solmização.

Além da sonoridade da base, os segmentos preparatórios para a solmização, feitos em samplers e synths, são mais um fator que contribui para o enriquecimento do parâmetro *timbre* no contexto da aula de percepção musical (ou musicalização).

Por meio de todos estes recursos, desde a gradação de dificuldade, nas etapas de preparação, a esta valorização das sonoridades, pretende-se que a solmização seja um processo mais fluido, e (por que não dizer?) prazeroso, “sem esforço mental de ordem mais racional e dedutiva”. Assim se manifesta o educador musical Rubner Abreu sobre o assunto⁴: “é essencial lembrarmos que o ‘afeto’ da melodia vem primeiro lugar e se a melodia já é conhecida, ele está fixado em algum ‘lugar’ na memória. Por outro lado, a

⁴ Rubner Abreu é professor na Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte, há mais de trinta anos. Estas etapas descritas foram elencadas em entrevista ao professor.



abordagem da estrutura e das relações vai abrir outro arquivo na memória do aluno. É fundamental que esses dois arquivos estejam vinculados”.

Esta questão do “afeto”, usando o termo empregado por Rubner, é que nos leva a crer -e nossa experiência confirma- que os alunos se sentem mais estimulados pela identificação da sonoridade, conservada tanto na escuta integral da canção em questão, quanto nos loops usados nas etapas de preparação. Vale ressaltar que a sonoridade seria desprezada caso os exercícios fossem sempre baseados no uso do piano.

5 Um recurso adicional

Outro recurso que pode servir como um facilitador, no caso de alunos ou turmas que ainda não se mostrem capazes de proceder a uma solmização (oral e valendo-se apenas da memória) de uma canção é o uso de tipogramas.

Vejam como exemplo a canção “Ponta de Areia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant:

l	
s	ta de Pon
m	Pon
r	to
d	
l,	

l	
s	a
m	Bahi
r	Es
d	Da
l,	nas tra

Ex. 3 Tipograma (parcial) de “Ponta de Areia”

Como um recurso facilitador, conforme foi dito, ao aluno cabe apenas completar as sílabas que faltam, colocando-as na linha correspondente à altura correta, dentro da melodia.

É preciso ter em mente que aqui estamos priorizando as relações intervalares. Unindo esta prioridade e a característica da maleabilidade rítmica, justifica-se o uso



deste tipo de representação. O tipograma, também usado por Tatit em análises de canção popular, dispensa a escrita precisa do ritmo. Deste modo, temos o grau de dificuldade (de representação) reduzido, ao mesmo tempo em que possibilitamos o trabalho com um repertório mais amplo, não estritamente condicionado a algo que o aluno possa grafar em partitura.

Conclusão

No contexto de minhas aulas de Percepção Musical, a solmização de canções tem estimulado a diversificação das práticas destinadas ao desenvolvimento do controle consciente dos intervalos. De modo resumido, partimos de uma interação de caráter mais integral, ouvindo e assimilando a canção como um conjunto de elementos conectados, e, gradativamente, nos aproximamos dos desenhos melódicos que a constituem, sem, contudo, desprezar a sonoridade. Para isto tem se mostrado decisivo, a nosso ver, o uso do fonograma em todas as etapas, desde a escuta integral da canção, até as atividades de preparação que empregam loops, sons sampleados e sintetizados. Por meio destes recursos ultrapassamos aquele limite auto-imposto pela disciplina de percepção musical, dentro do qual reina soberano o piano, enquanto sonoridade. Além disto, por meio da solmização de canções populares, desenham-se outros caminhos pedagógicos, nos quais se vê atenuada a primazia da mediação da notação musical no contexto da aula de percepção. Sendo um processo cuja prioridade é aural, ligada à memória e à oralidade, verificamos que a solmização pode levar ao controle consciente dos intervalos, sem, contudo, perdermos conexões de outra natureza, ligadas à importância do objeto “canção popular”, sobretudo na cultura brasileira.

Referências

ABREU, Rubner. Entrevista a Rubner Abreu realizada pelo doutorando Kristoff Silva.. Belo Horizonte. Gravação digital.

ESOTÉRICO. Gilberto Gil. (Compositor). Gilberto Gil (voz e violão). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vfWYKm6xTv4>

GUÁ. Caetano Veloso. Perinho Albuquerque. (Compositores). Caetano Veloso (voz e violão) Djalma Corrêa (Percussão) Perinho Albuquerque (Kissange) Quarteto Em Cy (Vozes). Polygram, 1975. Suporte [Compact Disc].

LOPES, Ivã. TATIT, Luiz. **Elos de melodia e letra**. São Paulo. Ed. Ateliê Editorial. 2008.



MOLINA, Sérgio. **Música de montagem**: a composição de música popular no pós 1967. São Paulo. Editora É. 2018.

RIBEIRO, Vicente S.. **O Modalismo na música popular urbana do Brasil**. Curitiba, 2014. Número de páginas:337f. Dissertação de Mestrado em Música apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

ROGERS , Nancy. Solmization expertise correlates with superior pitch memory.. **EM PAUTA** , Porto Alegre, v.18, n.30, p. 131-152, 2007.

TATIT, Luiz. **Todos entoam**. São Paulo: Publifolha, ano 2007.

____ **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo. Edusp. 1995.

WISNIK, J.M. **O som e o sentido**: ou uma outra história das músicas. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.