

Improvisação vocal com consciência intervalar: uma prática pedagógica baseada em canções populares

Kristoff Silva

Universidade Federal de Minas Gerais
kristoffsilva@gmail.com

Resumo: este artigo aborda uma prática pedagógica apresentada dentro da Oficina de Canção Popular, que integrou a programação da II Jornada de Canção Popular da UNILA. O tema é parte de uma pesquisa que tem por objetivo explorar o uso da canção popular como elemento deflagrador das potencialidades criativas. O contexto onde tal pesquisa se desenvolve é o das escolas formais de música, em aulas de musicalização ou percepção musical. As experiências abrangem tanto o nível iniciante, em escola livre, quanto os mais avançados, no nível superior. Os resultados mostram que, mesmo com a diferença de níveis, a natureza particular dessa proposição desafia e estimula os alunos, ao mesmo tempo em que possibilita a assimilação das relações intervalares de maneira mais consistente, além de favorecer o exercício da criatividade.

Palavras-chave: canção popular; percepção musical; canto; improvisação.

Introdução

O uso da voz em sala como recurso de aprendizagem sempre esteve presente nas aulas de música.¹ A lista de teóricos e de metodologias que privilegiam este uso como recurso pedagógico central tenderia ao interminável, mas não podemos deixar de mencionar nomes como Zoltán Kodály, Villa Lobos e Edgard Willems, cujas obras têm relações diretas com a nossa experiência docente – sobretudo o Método Kodály,² que é a principal referência, adaptado às características da canção popular brasileira, conforme o próprio método prevê. Todavia, o presente trabalho não se restringe apenas a esta adaptação. O que mais interessou dessa referência inicial foi o uso do Dó móvel, bem como o começo pela escala pentatônica e seu desdobramento no modalismo.

Desde que adotei o Dó móvel e passei a dar mais ênfase à presença da canção popular no contexto das aulas de Percepção Musical, a improvisação vocal com consciência intervalar passou a compor “ritualisticamente” meu trabalho. O termo não foi empregado casualmente. De fato, a noção de rito guarda profundas correspondências com o material musical destas improvisações, ou seja, os “modos” e o universo “modal”. O cantar compartilhado em uma roda de pessoas possui atavismos que são imediatamente convocados, ainda que num contexto inesperado: uma disciplina de escola formal de música. Nessas atividades, o caráter circular se manifesta tanto na disposição dos participantes no espaço, quanto na temporalidade que se inaugura. Estamos todos ali, em roda, cantando juntos,

¹ Contudo, vale observar que, em artigo publicado na *Revista da Abem*, Mateiro, Vechi e Egg expõem o resultado de extensa revisão da literatura nas publicações da Abem, constatando que “a maioria das pesquisas não necessariamente destaca o canto como recurso utilizado para o ensino de música. O canto está inserido em meio a práticas diversas, como criação e composição, interações com poesias, atividades lúdicas, improvisação, canto coral, jogos e brincadeiras. Constatou-se uma escassez de trabalhos sobre a prática do canto no ensino fundamental”. Ainda assim, o uso secular da voz como ferramenta de ensino/aprendizagem em música é inegável. Ver: MATEIRO, Teresa; VECHI, Hortensia; SOUZA, Marisleusa de. “A prática do canto na escola básica: o que revelam as publicações da ABEM (1992-2012)”. *Revista da ABEM*, v. 22, n. 33, 2014, pp. 57-76.

² Ao compositor Zoltan Kodály é atribuída erroneamente a criação do método, porém tal tarefa ficou a cargo de seus alunos e seguidores. Sobre o assunto, ver: SALLES, Vicente. “Zoltán Kodály”. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasília, v. 7, n. 17, jan/abr. 1967.

muitas vezes sobre uma base musical fixa, como se verá a seguir. Sobre esse ponto, uma passagem de Wisnik parece ilustrar a própria experiência que ora compartilho:

A circularidade em torno de um eixo harmônico fixo é um traço próprio do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo da música tonal – percebê-la é a pedra de toque que introduz a uma outra experiência do tempo musical.³

Dentro do universo modal, a escala pentatônica é escolhida como ponto de partida comum para as atividades em sala de aula, tanto as de solmização,⁴ quanto de improvisação vocal. A razão disso surge de sua larga difusão nas músicas do mundo. A pentatônica é “talvez a mais universal entre todas (as escalas), se pensarmos na sua antiguidade e na primazia que desfruta nas músicas dos mais diferentes pontos do planeta”.⁵ Nesse ponto, cabe a observação de que, embora o foco do presente trabalho seja a canção popular, a concepção pedagógica que lhe dá suporte possui um viés sociológico que naturalmente leva à expansão do olhar sobre as músicas de diversas culturas e épocas. Conforme será visto na descrição, algumas vezes partimos de material musical extraído de uma canção e o desenvolvemos até o ponto em que há transposição do seu limite, nos lançando em uma música inesperada, improvisada e de características típicas do “mundo modal”, como descrito em “O som e o sentido”.⁶

Tudo se baseia no canto de pequenas unidades melódicas sobre uma base reiterativa (ou circular). Em contraste com a concepção melódica de um tema com começo, meio e fim, característica da prática tonal, aqui o que se propõe é a sucessão *ad infinitum* dessas unidades sem dirigir a escuta para

³ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 78.

⁴ Solmização é, segundo o Grove Dictionary, o “uso de sílabas em associação com alturas como dispositivo mnemônico para indicar intervalos melódicos”. Tenho praticado com os alunos a solmização de canções populares, e esta atividade é um duplo complementar das improvisações didáticas que são tema deste artigo.

⁵ WISNIK, José Miguel. *Op. cit.*, p. 74.

⁶ *Ibidem*.

uma conclusão. Por serem construídos a partir de uma escala pentatônica, nesses segmentos “cada nota da sucessão pode valer igualmente como passagem, ponte para outra, ou como conclusão”.⁷ Tais segmentos, portanto, formam pequenas unidades de sentido, o que, de certo modo, guarda alguma correspondência com a forma como uma melodia de canção se desenvolve, sobretudo as canções que Tatit (1994, 1997, 2007, 2008) chama de “canções temáticas”. Nelas, é muito comum que a melodia se desenvolva como sucessão de segmentos de poucas notas, efetivamente repetidos ou sofrendo ligeiras alterações, como no exemplo abaixo:



Pai e mãe_ ou - ro de mi - na co - ra - ção_

4
de - se - jo e sin - a tu - do mais pu - ra ro - ti na

Exemplo: “Sina”, Djavan

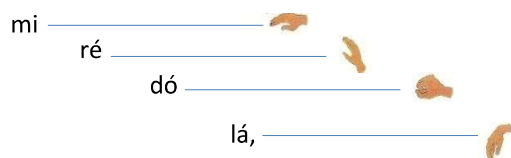
Portanto, a improvisação vocal que praticamos consiste em cantar pequenos segmentos melódicos, dentro de um repertório de notas pré-definido, seguindo padrões rítmicos, como veremos adiante.

Sobre o repertório de alturas

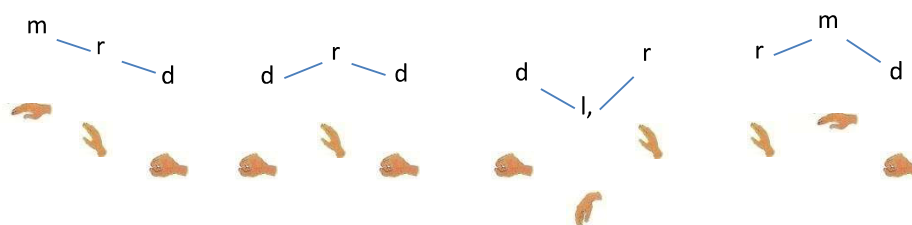
Conforme já foi dito, o ponto de partida é uma escala pentatônica, em qualquer tom. Porém, mais pormenorizadamente, dependendo do estágio de musicalização do grupo que está improvisando, pode-se, dentro da escala pentatônica, escolher uma gama de notas em específico. Isso possibilita a gradação mais fina de dificuldade. Desse modo, para improvisar os segmentos

⁷ *Ibidem*, p. 80.

melódicos, ao invés de trabalhar com a escala como uma linha infinita e de caráter abstrato, seleciona-se um grupo de notas,⁸ por exemplo:



Escolhida essa “gama” de notas, dentro dela improvisações irão acontecer, como demonstrado a seguir:

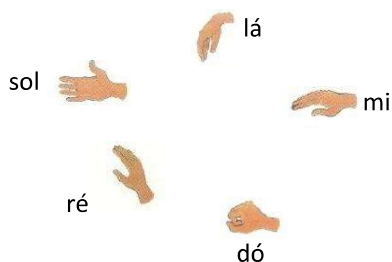


Os gestos relacionados aos nomes de nota correspondem ao manosolfa.⁹ Para quem não conhece, trata-se de um sistema mnemônico que alia sinais manuais às notas musicais, facilitando assim a memorização das relações entre elas. Seu uso é recomendado, ao menos no estágio inicial da improvisação, pelo efeito que a associação exerce sobre a memorização das relações de altura. É importante observar que somente o treino e a familiaridade com o manosolfa podem torná-lo, efetivamente, uma ferramenta. Quando finalmente esta familiaridade acontece, o gesto traz consigo o som. Uma descrição pormenorizada do manosolfa ultrapassa os limites desse artigo, mas uma rápida pesquisa pode suprir as necessidades para aquele que nele deseja se aventurar. Vou me ater aos gestos da escala

⁸ No Método Kodály é comum grafarmos apenas a inicial do nome das notas “naturais” (sem acidentes). Então, nos próximos exemplos, usaremos esse tipo de grafia. O pequeno traço após o “Lá” significa que ele está abaixo do Dó referencial.

⁹ Sobre o manosolfa: no sistema Kodály, existe movimento do antebraço e do braço para cima, conforme as notas vão caminhando para a região mais aguda, e para baixo, quando vão para uma região mais grave. Dessa forma, não só o formato da mão é significativo, mas também a posição dela no espaço. (Fonte: Wikipedia).

pentatônica, dada a sua priorização nos estágios iniciais da improvisação vocal em questão.



Em níveis mais avançados, o repertório de notas pode ser expandido para os hexacordes – pentatônica mais uma nota característica de cada um dos modos mais recorrentes da canção popular brasileira (além do jônio):

dórico: lá - dó - ré - mi - fá - sol

eólio: lá - dó - ré - mi - fá - sol

lídio: dó - ré - mi - fi - sol - lá

mixolídio: dó - ré - mi - sol - lá - ta

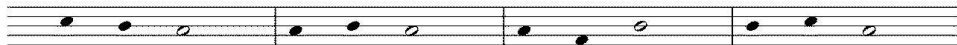
Cada modo sugere usos mais característicos, que as canções expressam.¹⁰

Sobre o ritmo

A prática se inicia com o professor apresentando um modelo rítmico melódico que será seguido pelos alunos, cada um por vez na “roda”. O grau de dificuldade depende, naturalmente, do nível do grupo. Pode-se, em seguida, pedir a um aluno que crie um novo modelo, com grau de dificuldade similar.

¹⁰ Para ver um pouco mais sobre fórmulas melódicas características, sugiro a leitura da dissertação de RIBEIRO, Vicente S. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. 2014. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

Nos estágios iniciais, uma das configurações rítmicas mais usadas é a relação de duração nas proporções “inteiro, inteiro, dobro” (por exemplo, semínima – semínima – mínima *ou* colcheia – colcheia – semínima), abaixo representada de maneira genérica:



Naturalmente, este exemplo descreve apenas uma dentre as várias possibilidades. No entanto, escolhi ilustrar dessa maneira para mostrar uma das versões mais simples e mais experimentadas desse exercício de improvisação. Acredito que todo professor experiente concorde que é muito importante dispor de um recurso facilitador, um degrau acessível a qualquer grupo, para quando tal necessidade se apresente. Parto sempre dessa configuração rítmica, medindo o grau de facilidade com que o grupo atravessa essa proposição inicial. Daí, quando há sinais de que isso é possível, pode-se avançar para configurações rítmicas mais complexas, que vão seguir um caminho de fácil dedução (aumento do número de notas, uso de contratempos, síncofes, etc.).

Ainda sobre ritmo: ao canto, é frequentemente associada a participação ativa do corpo, de diversas maneiras: o próprio *manosolfa*, os *ostinatos* percussivo-corporais e mesmo a dança. Esta participação do corpo está intimamente ligada à questão do ritmo e de como este participa do universo modal. Mais uma vez recorrendo a Wisnik, que desenvolve, em “O som e o sentido”, uma ideia de continuidade entre pulso e tom:

Além da trama rítmico-melódica, uma outra coisa que contribui para converter a ordem melódica em ordem da pulsação: na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, mais do que motivos acabados que chamam a atenção sobre si.

Através das melodias a escala circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo, enquanto figura de recorrência.¹¹

Sobre a base

Tais segmentos melódicos são cantados sobre uma base que funciona como pedal. Essa base não é mais que uma amostra de um fonograma, ou seja, uma pequena parte de uma canção. Por isso é importante ter em mente que a atividade acontece sobre um material que tem certo lastro afetivo, pois foi extraído de alguma canção já conhecida pelo grupo, seja por experiência prévia e individual, seja pelo trabalho didático de solmização, feito noutro momento. Tal observação tem como objetivo não perdermos de vista que o valor da canção como objeto de estudo desta pesquisa orienta todas as escolhas.

A extração desse material é feita por meio de qualquer software de edição de áudio. Há, porém, alguns pormenores que devem ser observados. O material servirá de referência não só de pulso, mas de compasso, e, no caso de usar mais de um acorde, também de quadratura. Portanto é preciso selecionar um trecho que atenda a tais pré-requisitos. Normalmente, privilegio amostras com somente um acorde de base, para garantir a escuta de um “centro tonal”, uma referência para afinação e compreensão dos sons em relação a este centro.

Extraída a amostra, ela é colocada para soar em constante reiteração (loop, usando a terminologia conhecida no ambiente da música popular). Esta pode ser considerada uma versão atualizada do monocórdio do modalismo arcaico. Um aspecto interessante do uso dos “loops” é que o professor pode abandonar a função de tocar um pedal (dando a nota referencial) num piano,

¹¹ WISNIK, José Miguel. *Op. cit.*, p. 79.

e participar da roda, “de corpo inteiro”. Isso muda significativamente a dinâmica da prática e torna ágil a passagem de um estágio a outro.

Recapitulando: descrição resumida da prática

- Os alunos são dispostos em roda;
- Um loop de base é colocado para soar, dando referência de um centro tonal, um andamento e uma métrica. A isso tudo se soma a questão da sonoridade, no caso do loop extraído de uma canção trabalhada em sala de aula;
- O professor canta um pequeno segmento, dentro de uma gama que esteja sendo trabalhada, e este pequeno segmento serve de modelo para o próximo na roda. Assim, sucessivamente, cada aluno improvisa uma frase melódica dentro daquele modelo dado. Depois, um aluno pode ser também o criador de um modelo de frase, que será seguido pelos demais.

Algumas reflexões complementares

O emprego de modelos na improvisação de um modo geral é um assunto que não cabe no escopo deste artigo. Mas a improvisação vocal, tal como temos praticado, guarda algumas correspondências com o modo como as canções populares se desenvolvem melodicamente. Parte significativa de nosso cancionário apresenta uma combinação de procedimentos do modalismo e do tonalismo, resultado da mistura de heranças culturais entre nós. Dentre os inúmeros autores que se dedicam ao assunto, destacamos Ermelinda Paz Azevedo, Paulo José de Siqueira Tinè, e Vicente S. Ribeiro.¹² Mesmo os

¹² PAZ, Ermelinda Azevedo. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Ed. Musimed, 2002; TINÈ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira. Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música área de Concentração Musicologia, linha de pesquisa História, Estilo e recepção. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008; RIBEIRO, Vicente S. *Op. cit.*, 2014.

estudos sobre o canto gregoriano¹³ nos foram muito úteis para a compreensão de algumas características do desenvolvimento melódico modal. Embora o autor mirasse o canto gregoriano, a nosso ver contempla, ainda que parcialmente, características do desenvolvimento melódico em nossas canções: a saber, a hierarquia entre os graus da escala (quantitativamente, força e frequência do emprego de cada grau; qualitativamente, cada grau exerce um papel específico na economia da composição) e o emprego de fórmulas melódicas características.

Por isso, quando improvisamos com base nos modelos, reconstituímos, no microcosmo de nossa atividade, o emprego de fórmulas melódicas que o cancionista usa em larga escala. Em sua dissertação “O modalismo na música popular urbana”, Ribeiro (2014), segundo a sua perspectiva, mostra a presença marcante dos modos: mixolídio, dórico e lídio, especialmente nas canções de matriz nordestina; modos derivados da escala pentatônica, com destaque para as canções de matriz africana; e modos hexacordais, “derivados de modos da escala diatônica e produzidos pela omissão um de seus graus”.¹⁴

Conclusão

Portanto, nessas improvisações vocais não são construídas melodias extensas, desenvolvidas linearmente por um indivíduo. Trata-se, conforme dito acima, de uma prática vocal em grupo, em que são cantados pequenos segmentos melódicos, obedecendo a modelos que advêm das práticas cancionistas. O objetivo é o desenvolvimento da autonomia do canto consciente das relações intervalares, numa espécie de duplo complementar do processo de solmização, que também parte das canções. Se, na solmização, há um material musical pronto que aos poucos é codificado, recebendo os nomes de notas

¹³ Ver, por exemplo: SAULNIER, Dom Daniel. *Los Modos Gregorianos*. França: Solesmes, 2001.

¹⁴ RIBEIRO, Vicente S. *Op. cit.*, 2014, pp. 316-317.

segundo aquilo que se percebe, nas improvisações, o material é criado em concomitância com a nomeação dos sons, numa relação em que “o som evoca o nome, e o nome evoca o som”. A ritualização dessa prática possibilita ao aluno a autonomia ao cantar de forma improvisada, associando liberdade e consciência. Isso lhe permitirá usar os nomes das notas como quem se expressa numa língua que domina.

Kristoff Silva é doutorando em educação musical pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Referências bibliográficas

- ABREU, Rubner. Entrevista a Rubner Abreu realizada pelo doutorando Kristoff Silva. Belo Horizonte. Gravação digital.
- LOPES, Ivã; TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MATEIRO, Teresa; VECHI, Hortensia; SOUZA, Marisleusa de. “A prática do canto na escola básica: o que revelam as publicações da ABEM (1992-2012)”. *Revista da ABEM*, v. 22, n. 33, 2014.
- MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: Editora É, 2018.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Ed. Musimed, 2002.
- RIBEIRO, Vicente S. *O Modalismo na música popular urbana do Brasil*. 2014. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.
- ROGERS, Nancy. “Solmization expertise correlates with superior pitch memory”. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, 2007, pp. 131-152.
- SALLES, Vicente. “Zoltán Kodály”. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasília, v. 7, n. 17, jan/abr., 1967.
- SAULNIER, Dom Daniel. *Los Modos Gregorianos*. França: Solesmes, 2001.
- TATIT, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- _____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- TINÈ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira. Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: ou uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.