

A afinação da interioridade: o uso da solmização como ferramenta na musicalização de adultos

Kristoff Silva¹

UFMG / PPG - Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Educação Musical* .

kristoffsilva@gmail.com

Resumo: O texto aborda a solmização de canções populares urbanas no contexto da musicalização de adultos. Promovendo uma aproximação entre a “Semiótica da Canção” e a Educação Musical, o autor disserta sobre as questões envolvidas no processo de solmização e suas possíveis contribuições ao desenvolvimento da consciência das relações de altura. Comparecem as formulações de Claude Zilberberg acerca das dimensões temporais, que levam a pensar na importância da desaceleração do fluxo de informações para que se observe a arquitetura de uma melodia de canção. As etapas da solmização são descritas detalhadamente, bem como as possibilidades de representação visual resultante do processo. Sem perder de vista a relação afetiva que o estudante possa estabelecer com o objeto canção, o texto dá ênfase ao uso do fonograma nas referidas etapas. Descreve o uso do loop (extraído do fonograma original da canção) como forma de estabelecer uma relação direta entre a experiência do ouvinte e a do estudante de música. Revela também a possibilidade do uso da letra na representação da melodia. Diante da escassez de textos especificamente relacionados à educação musical de adultos, este artigo propõe uma atenção especial a uma das formas de expressão musical de maior destaque na cultura do país.

Palavras-chave: Canção Popular; Musicalização de adultos; Solmização.

Inward tuning: The Use of Solmization as a Tool in Adults Musical Education

Abstract: The text deals with the solmization of popular urban songs in the context of adult musical education. Promoting an approximation between “Song semiotics” and Music Education, the author talks about the issues involved in the solmization process and its possible contributions to the development of height relations awareness. Claude Zilberberg's formulations about temporal dimensions appear which lead to thinking about the importance of slowing the flow of information in order to observe the architecture of a song melody. The solmization steps are described in detail, as well as the possibilities of visual representation resulting from the process. Without losing sight of the affective relationship that the student can establish with the song, the text emphasizes the use of the phonogram in the referred steps. It describes the use of the loop (taken from the original phonogram of the song) as a way of establishing a direct

¹ Orientadora: Dra. Heloísa Feichas. Agência de fomento: FAPEMIG.

relationship between the experience of the listener and that of the music student. It also reveals the possibility of using the lyrics in melody representation. In view of the scarcity of texts specifically related to the adult musical education, this article proposes special attention to one of the most prominent forms of musical expression in the country's culture.

Keywords: Popular Songs; Adult music education; Solmization.

1 Tempo tempo tempo tempo

A oralidade e a memória se entrelaçam nas expressões musicais ditas “populares”. Incontáveis estudos apontam para esta relação, de modo que me sinto dispensado em dissertar de maneira alongada sobre ela. Irei tomá-la como um pressuposto para a abordagem da canção popular em sala de aula.

Por esta relação atávica mencionada acima, encontrei na solmização uma ferramenta para o processo de musicalização de adultos. Como um “dispositivo mnemônico para indicar intervalos melódicos”², a solmização implica em nomear as alturas segundo as relações percebidas. Essa ferramenta passou a fazer parte do rito instaurado em minha prática como educador musical.

A palavra “rito” não foi escolhida por acaso. Ritualizar pode parecer um conceito distante de uma aula arejada, sintonizada com a contemporaneidade. É preciso, todavia, encontrar um significado mais profundo para o termo “rito” que a ideia de repetição invariável de procedimentos.

O significado cifrado, que muitas vezes permanece incógnito, é que no “rito” há uma componente de desaceleração. Esta é uma noção importante. Para compreender detalhes de algum objeto de estudo é imprescindível devotar-se à tarefa. Em se tratando do objeto canção popular isto não é diferente.

O que está sendo chamado de desaceleração baseia-se no conceito de andamento que é usado na Semiótica Tensiva³, que transcende o que conhecemos como andamento musical. Para compreender isto, é necessário remeter-nos às formulações

² “Existem muitos sistemas desse tipo nas principais culturas musicais do mundo; eles ajudam 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, verbete *Solmization*.

³ Semiótica Tensiva filia-se à Semiótica Francesa. Tem como principal referência o semioticista Claude Zilberberg e é o berço da Semiótica da Canção, teoria erigida pelo linguista e compositor Luiz Tatit especialmente par ao tratamento da canção popular brasileira.

acerca do tempo publicadas por Claude Zilberberg em “Relativité du rythme” (ZILBERBERG, 1991, p. 37-46), trazidas ao estudo de canções populares em “Musicando a Semiótica” (TATIT, 1997, p.52-53). Estas formulações podem ser sumariamente consideradas como uma descompactação do tempo em quatro dimensões temporais:

Tempo cronológico	É aquele que corresponde à sucessão inexorável que transforma o presente em passado.
Tempo rítmico	Neutraliza essa sucessão pela instauração de uma lei de alternâncias e conservação baseada na reiteração.
Tempo mnésico	Em vetor contrário ao tempo cronológico, o tempo mnésico se relaciona à memória.
Tempo cinematográfico	Relaciona-se às oscilações de andamento que ora destacam os limites, contrastes e demarcações, ora os intervalos e a continuidade.

Se representarmos o tempo cronológico com uma seta, no sentido convencional da nossa leitura no Ocidente (da esquerda para a direita), certamente a representação do tempo mnésico teria o sentido oposto (da direita pra esquerda). Articulando estas dimensões temporais com a do tempo rítmico - ligado à ideia de ciclos, de reiteração, de alternâncias - proponho duas formas de representação, sem maior ambição que uma visualização sumária. Note-se que na primeira ilustração a ideia do ciclo rítmico remete à forma circular, enquanto que, na segunda, a noção de que mesmo em ciclos, a dimensão rítmica acompanha a cronológica, como uma “lei ⁴” cuja regulação se expande pelo tempo cronológico.

⁴ Para aprofundamento neste assunto, ver Musicando a Semiótica: Ensaios. São Paulo: Editora Annablume, 1997.

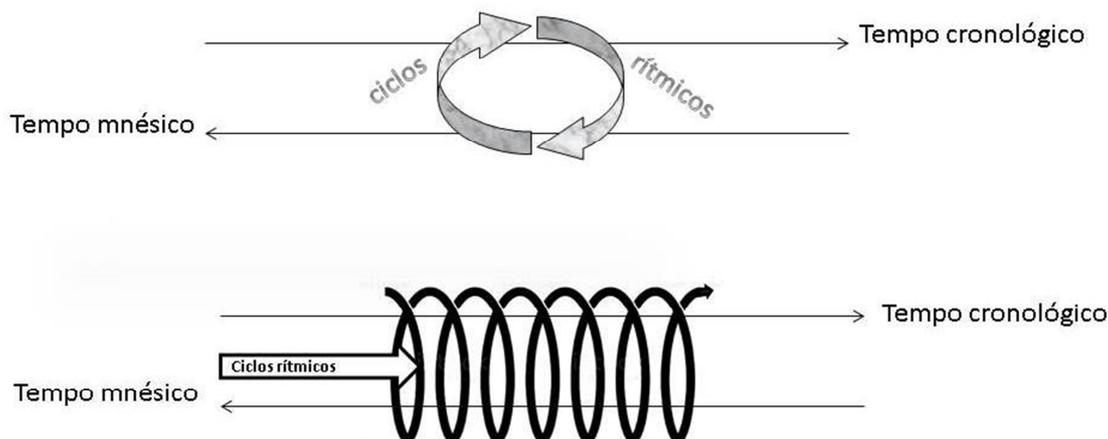


Imagem: duas alternativas de ilustração para a conjugação de dimensões temporais

É dentro deste quadro que o tempo cinematográfico pode ser entendido como andamento, e se relaciona não apenas com velocidade, mas com o fluxo de informações. A aceleração e a desaceleração interferem profundamente na nossa percepção⁵. Porém, é importante lembrar, com Tatit (1997):

... antes mesmo de falar em tempo cinematográfico [...] a atuação do tempo rítmico e mnésico sobre o tempo cronológico pressupõe a expansão de leis de repetição imediata, de iteração à distância, de gradação contínua, enfim de relações de identidade [...] processos que [...] constituem manobras de desaceleração que visam devolver ao sujeito a duração necessária ao seu convívio com o objeto.

TATIT, 1997, p.21

Neste sentido, portanto, é que destaco, dentro do conceito de “rito”, seu fator de desaceleração. E, então, me aproximo mais do núcleo de sentido do presente artigo. A solmização de canções populares exige algum grau de desaceleração do andamento. Este grau varia segundo a experiência prévia daquele que se propõe solmizar uma melodia de canção. Mas, mesmo quando imperceptível, há um mínimo momento em que, para reconhecer as relações de altura e dar nomes de nota segundo este reconhecimento, o músico ou estudante de música irá deter o tempo.

⁵ Reconheço que há limites, dentro do presente artigo, para desenvolver isto em profundidade. Contudo, proponho continuar nesta linha de raciocínio para efetivamente aportar no universo das canções populares, munido destas referências teóricas que, de fato, reverberam na minha prática docente.

É quando uma arte iminente temporal revela sua dimensão arquitetônica. Isto lembra a frase de “Arquitetura é música congelada”, atribuída a Goethe. Sendo ou não um clichê, traduz precisamente este momento em que é preciso outra forma de atenção, na qual participam outras dimensões temporais além da cronológica.

... Ainda assim acredito.

Ser possível reunirmo-nos

Tempo, Tempo, Tempo, Tempo

*Num outro nível de vínculo*⁶

Um ponto central na atividade de solmização, que a faz diferir da prática comum do “tirar de ouvido”, é que ela é uma abstração. Não é algo empírico, baseado em tentativa e erro, que se realiza concretamente no instrumento. Ela resulta de uma consciência intervalar que se desenvolve num processo acumulativo de aprendizagem. O treinamento da solmização precisa da mesma frequência, persistência e ordenação de dificuldade que o estudo de um instrumento. Com essa ferramenta constrói-se um instrumento que pode ser chamado de ouvido interno.

Gilberto Gil, ao ser perguntado “o que é a música”, respondeu: “é a afinação da interioridade”.

2 Trago de cabeça uma canção do rádio⁷

O processo que será descrito aqui é a aplicação de uma técnica secular a um repertório contemporâneo, ou seja, o das canções populares urbanas, de autor reconhecido e divulgada pelas diversas mídias. O intuito é vincular a experiência em sala de aula a momentos espontâneos de escuta que fazem parte da vida do estudante. Assim, contribuir para frequência com que este se disponha a seguir no caminho do desenvolvimento do ouvido interno.

Na interiorização das relações, os nomes de alturas passam a ter um significado que não tem necessariamente uma correspondência com a “anatomia” de um

⁶ “Oração ao tempo”, Caetano Veloso.

⁷ “Apenas um rapaz latino americano”, Belchior.

instrumento musical. É esta consciência que norteia uma metodologia como o “dó móvel”, tão intrinsecamente ligado à solmização. Como o “dó móvel” é tantas vezes incompreendido e automaticamente relacionado à leitura, irei enfatizar sua componente ligada ao treinamento auditivo das relações, colocando de lado a questão da partitura, ou ainda, propondo outras formas de representação para os resultados da solmização.

Vejamos então o processo.

Solmizar uma canção popular começa por saber cantá-la de memória. O “convívio com o objeto” (TATIT, 1997, p.21) é uma etapa indispensável e precisa ser compreendida no seu potencial de sensibilização do estudante de música. Em poucas palavras, é importante ressaltar que é justamente por esse canal (do “convívio”) que uma série de significados pode emergir e, como tantas vezes almejado, fazer da aula de musicalização (aqui tomada como sinônimo de aula de percepção) algo que se conecte com a vida do estudante, em especial, no nosso caso, a do ouvinte adulto que cultiva seu repertório afetivo.

Mas há algo mais nessa questão do convívio: permitir uma cópia mental em alta qualidade. Se isto não acontece, ao desacelerar a melodia em grau suficiente para que se possa explorá-la, pode ser que o estudante não consiga reproduzi-la fielmente. Só mesmo sua introjção consistente irá permitir o *zoom* necessário em sua arquitetura, sem distorções.

Depois de bem memorizada a canção, pode ser aconselhável cumprir outras etapas preparatórias. Trata-se de cantar segmentos (frases) da canção, usando, em lugar de seus versos, uma sílaba neutra qualquer. Então, observar o perfil da melodia, “subidas e descidas”. A arquitetura se revela, mas, sempre, pela vocalização, permitindo que seus momentos de expansão e contração sejam assimilados como um fluxo.

Se necessário, um professor poderá ainda cantar pequenos segmentos que se assemelhem aos originais da canção, empregando os nomes (relativos) das notas⁸. Com o desenvolvimento do aluno, estas etapas podem ser reduzidas e até suprimidas. Mas é importante que o desafio da solmização seja suficientemente confortável, que haja um ponto de equilíbrio entre o desafio estimulante e a confiança na possibilidade do logro.

⁸ Outro recurso mnemônico altamente associável ao da solmização é o do mansolfa. Por falta de espaço, não irei detalhá-lo aqui.

Por isto, uma preparação pode dar conta de criar referências e fazer da dificuldade algo transponível.

Deste modo, pretende-se que a solmização seja um processo fluido, “sem esforço mental de ordem mais racional e dedutiva”, como diz o educador musical Rubner Abreu quando se manifesta sobre o assunto:

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

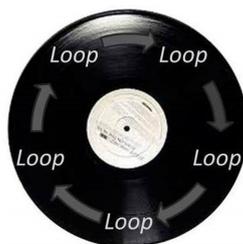
RUBNER ABREU, educador musical (em entrevista).

3 Rito, roda, círculo, ciclo... *Loop!*

Esta questão do “afeto”, insistindo no uso do termo, me levou a pensar no uso de gravações nas aulas e na possibilidade de estender este uso ao treinamento da solmização. A ideia era manter o vínculo afetivo com a canção desde a sua apresentação ao estudante - especialmente quando esta se dá no próprio espaço/tempo da aula - até as etapas seguintes. Tudo isto por reconhecer que a memória guarda com afeto o conjunto das informações sonoras que uma canção articula.

Afinal, ouvir a canção na íntegra vai além de ouvir a relação letra e melodia. Obviamente significa ouvir também a voz do intérprete, os sons dos instrumentos (quase não se ouve gravações *a capella*) e as qualidades inerentes à gravação, elementos que muitas vezes ganham também contornos afetivos. Portanto, não faria sentido manter um distanciamento entre o treinamento auditivo e a experiência da escuta tal como acontece na vida.

Pensando nisto, pensando também na roda de pessoas reunidas (no caso, os estudantes), na dimensão ritualística da escuta compartilhada, nos ciclos de reiteração das atividades; No giro de todas essas ideias ocorreu-me o uso de *loops*. Estes seriam extraídos dos próprios fonogramas usados como referência para meu trabalho de musicalização de adultos, e, em especial, para a atividade de solmização de canções.



Usando qualquer software⁹ que permita extrair este *loop*, obtém-se assim uma base (e um centro para a escuta) sobre a qual o professor irá cantar os segmentos melódicos da etapa preparatória, mencionada anteriormente. Isto não apenas um recurso didático. Resulta de uma filosofia pedagógica, que vê sentido em alimentar o vínculo sentimental no processo de aprendizagem. A experiência confirma que os alunos se sentem mais estimulados pelo reconhecimento da sonoridade, aqui entendida como o conjunto das impressões acerca dos sons ouvidos na gravação. Vale ressaltar que esta sonoridade seria desprezada caso os exercícios fossem sempre baseados no uso do piano.

É claro que o *loop* não se equipara à escuta da canção na íntegra, assim como o treinamento de segmentos melódicos similares aos da composição original não se equivalem a cantá-la com a letra. É este ir e vir entre uma situação de treinamento auditivo e uma escuta plena e afetiva que Abreu se refere quando diz que os arquivos devem estar “vinculados”, e que há uma “conversa entre arquivos na memória”.

4 De conversa em conversa¹⁰

Subjaz às melodias cantadas uma memória dos modos de dizer usados na fala cotidiana. Não quero com isto afirmar que um compositor imita a fala. A Semiótica da Canção (1986, 1994, 1997, 2008), erigida pelo linguista e compositor Luiz Tatit já superou, há tempos, essa ideia. No domínio dessa teoria, fala-se em plausibilidade quando se deseja apontar a correspondência entre a melodia da canção e as muitas (mas não infinitas) formas de dizer o conteúdo linguístico a ela associado. Assim, pode-se entender a plausibilidade como um parâmetro, não como um modelo.

Podemos entender o princípio da plausibilidade como um apoio baseado em nossa experiência cotidiana com a língua oral. Mais do que partir da oralidade para desenvolver a sua criação (o que poderia nos levar

⁹ Tenho usado o Ableton Live para isto, em razão de outras práticas na aula de musicalização.

¹⁰ “De conversa em conversa”, Haroldo Barbosa e Lúcio Alves.

novamente a uma definição equivocada de canção como “imitação da fala”), o compositor utiliza a fala como uma baliza que orienta a relação que está produzindo entre melodia e letra. O compositor não principia sua canção na entoação. Serve-se dela, no entanto, como termômetro.

SEGRETTO, 2019, p. 91

Existe, portanto, uma referência, na fala, de alguns comportamentos vocais que acolhem melhor o significado do que se quer dizer. Apesar de haver pouco espaço para desenvolver profundamente esta questão, ela tangencia uma distinção sensível entre uma música instrumental¹¹ e a canção. Mesmo quando uma melodia recebe uma letra, nem sempre se percebe uma integração convincente entre ambas, justamente pelo critério da plausibilidade descrito acima.

A referência da fala não é válida somente para o parâmetro das alturas. Também no ritmo podem ser estabelecidas correspondências entre aquilo que se ouve numa conversa e numa interpretação de canção. Tratarei disso como maleabilidade rítmica.

5 Deixe que digam que pensem que falem¹²

As canções variam muito em sua arquitetura rítmica, umas mais rígidas, outras, flexíveis. Especialmente nestes casos, o intérprete tira proveito da maleabilidade, sem desconfigurar a identidade da composição. É, contudo, muito importante diferenciar esse comportamento (do intérprete) do uso do rubato. Mais uma vez, fala alto a especificidade do objeto em questão, a canção. A alteração do programa de durações em função de escolhas estilísticas dentro de uma interpretação musical (*rubato*) não se confunde com as decisões de um intérprete em cuja voz as componentes linguística e musical se fundem.

Barthes chama de “grão da voz” este ponto de fusão da voz que fala com a voz que canta. Outras questões no comportamento vocal na interpretação de canções, embora não possam ser tratados aqui, também diriam muito sobre a diferença – e,

¹¹ MOLINA, S. (2014) propõe o termo para distinguir “um tipo de composição em que as tramas essencialmente musicais são preponderantes (música cantada)”. Seu enfoque vai além dos limites do presente artigo. Ainda assim, é válido dizer que há situações de maior ou menor plausibilidade (no sentido semiótico) e este parâmetro é essencial em que uma canção não se confunde com a música instrumental.

¹² “Deixa isso pra lá”, Alberto Paz e Edson Menezes.

portanto, a especificidade – do uso da voz em canção popular, distinguindo-a do conceito de “voz como instrumento”. Aqui será mais desenvolvida a questão da maleabilidade rítmica, por ter direta consequência direta na forma de representação visual, resultante da solmização.

Se, na solmização, tudo começa pela memorização da canção, é óbvio que o ritmo é assimilado em associação com a letra. O interessante nisso é que esta oferece uma estruturação que não se desintegra facilmente, ao mesmo tempo em que se mostra flexível. Noutros termos: podemos variar as durações das sílabas, dentro do limite que cada canção oferece, e ainda assim não a descaracterizarmos.

Por isto, a forma mais simples de representar o resultado de um processo de solmização é associar a letra e os nomes das notas. Canções aparentemente simples se tornariam altamente complexas se procurássemos grafá-las (ritmicamente) com precisão. E, em muitos casos, não haveria consenso entre os músicos acerca da determinação dos valores.

Um exemplo simples¹³:

Menino deus de corpo azul dourado
m f m s m f m s f m d

Um Porto Alegre é bem mais que o Seguro
r m r f m r d r d m

Pra rota das nossas viagens no escuro
t, l, t, l, d t l, s, l, s, t,

Ex.: “Menino Deus”¹⁴, Caetano Veloso.

Também é possível outra forma de representação, que ainda prescinde das figuras de linguagem: o tipograma. Tatit também usa tipogramas na Semiótica da Canção¹⁵, com outras finalidades específicas da sua teoria. Tais representações, em que cada linha representa um semitom, são frequentemente criticadas por não apresentarem o ritmo. Ora, a grande vantagem dessa forma de representação é justamente não fixar o

¹³ No sistema do “dó móvel”, as notas não alteradas são representadas por suas iniciais (Dó=d; Ré=r; etc.). O pequeno traço à frente do nome da nota indica que esta se situa abaixo de um “dó” que fora tomado como referência. Vale acrescentar que este mesmo sistema inclui nomes monossilábicos para as notas alteradas. Ex.: Fá sustenido= Fi, Mi bemol=ma. Isto confere enorme vantagem para a articulação rítmica em solmizações aceleradas.

¹⁴ A versão considerada, neste caso, é do grupo A Cor do Som.

¹⁵ Ver “O cancionista”: composição de canções no Brasil São Paulo: Edusp, 2002.

ritmo como na partitura (o que, normalmente, é feito de maneira insatisfatória). Assim, o tipograma atende não somente à Semiótica como também ao intuito de registrar as relações intervalares depreendidas pela solmização.

Como o foco da solmização é a relação de alturas - e pensando em estágios iniciais da musicalização - proponho agregar ao tipograma de Tatit uma coluna que representa a gama de alturas escolhida. Isto possibilita graduar milimetricamente o desenvolvimento da capacidade de associação entre aquilo que se percebe através da escuta e as várias formas de representá-lo.

m	
r	
d	

s	
m	
d	

d	
t,	
l,	

A mesma canção de Caetano Veloso seria, então, assim representada:

s	deus	zul
f	ni	cor dou
m	Me no	do po_a ra
r		
d		do
t,		
l,		
s,		

s	
f	le
m	Por gre_é guro...
r	Um to_A bem que_o
d	
t,	mais Se
l,	
s,	

Com isto, um grande problema da transcrição de canções populares para partitura, o da fixação do ritmo, deixa de ser um empecilho para transpor ao visual os resultados de uma solmização.

5 Conclusão

“Afinação da interioridade” é a metáfora de que este texto se utiliza para o desenvolvimento da consciência das relações intervalares por meio da solmização. Comparado ao estudo de um instrumento, o processo de solmização tem etapas e precisa constituir-se numa prática regular, tal como um rito. Nas etapas deste processo, é recomendável manter o vínculo afetivo com a canção solmizada. Por tratar-se de um recurso mnemônico, tudo se dá, obviamente, na memória, mas seus resultados são passíveis de serem representados visualmente. No presente artigo, foram propostas duas formas de representação, mas isto não esgota todas as possibilidades. Por fim, é válido reiterar que o uso de fonograma nas etapas da solmização, desde a apresentação da canção (quando é o caso) até o treinamento preparatório (com o uso do *loop*, extraído do próprio fonograma), pode contribuir para estabelecer uma via de mão dupla entre as atividades do estudante, nos espaços intra e extraescolares.

Referências:

- ABREU, Rubner. Entrevista de concedida a Kristoff Silva em 04 de Outubro de 2019. Belo Horizonte. Gravação em áudio.
- HUGHES, Andrew. GERSON-KIWI, Edith. *Solmization*. Grove Dictionary (Verbete).
- SEGRETTO, Marcelo. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase*. São Paulo, 2019. 425f. Tese (Doutorado em Linguística). Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade, São Paulo, 2019.
- TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *Musicando a Semiótica: Ensaio*. São Paulo: Editora Annablume, 1997.
- Canção “Menino Deus”. Gravação (interpretação): A Cor do Som. Autor: Caetano Veloso. < <https://www.youtube.com/watch?v=llfWc4x1m54> > Acessado em 06 de FEV de 2020.