

Compreensão e aplicação intuitiva de princípios harmônicos¹

Heitor Martins Oliveira

Resumo: Este artigo relata um estudo de caso sobre a compreensão e aplicação intuitiva de princípios harmônicos por vocalistas integrantes de um grupo musical religioso. O referencial teórico para análise desta prática foi construído a partir de um levantamento bibliográfico sobre desenvolvimento da compreensão musical intuitiva, transmissão musical informal e princípios técnicos da condução de vozes na música popular. Observa-se o desenvolvimento de um conhecimento prático que lida com aspectos técnicos, estéticos e estilísticos de princípios harmônicos da música popular de forma integrada. O caso estudado ilustra a relação de complementaridade entre os aspectos intuitivo e analítico na construção do conhecimento musical, possibilitando melhor compreensão do processo de aprendizagem informal e sugerindo reflexões sobre inovações pedagógicas no ensino formal de harmonia.

Introdução

A prática do canto em vozes, desempenhada por vocalistas integrantes de grupos musicais em diferentes igrejas evangélicas, baseia-se na capacidade de reprodução e elaboração de arranjos vocais. Tratam-se, em sua maioria, de músicos não-profissionais que, apesar de não possuírem conhecimento formal das técnicas harmônicas, são capazes de formular autonomamente melodias vocais secundárias que se complementam para

¹ A primeira versão deste trabalho foi apresentada como comunicação de pesquisa no XV Congresso da ANPPOM, 2005.

produzir arranjos vocais coerentes com as características estilísticas das canções que interpretam.

Esta prática caracteriza-se pela realização de objetivos musicais práticos, sem consciência da descrição técnica dos recursos utilizados, demonstrando um domínio intuitivo (Bruner 1977, 55) de princípios harmônicos. O pensamento intuitivo é aqui entendido como aquele que parece proceder por saltos, revelando uma compreensão implícita do problema como um todo, em oposição ao pensamento analítico, que se desenrola passo a passo, com consciência de todas as relações e operações envolvidas; intuição e análise devem, entretanto ser compreendidos como complementares (Bruner 1977, 57-58). A relação dialética entre intuição e análise é fundamental para o desenvolvimento do conhecimento musical (Swanwick 1994, 86-87).

Este estudo se propõe a investigar características da prática do canto em vozes por vocalistas integrantes de um grupo musical religioso específico e refletir sobre a articulação de intuição e análise neste processo de aprendizagem e desempenho musical.

O desenvolvimento da compreensão musical intuitiva foi estudado por Bamberger (2003), a partir da análise de critérios implícitos e explícitos utilizados por dois estudantes universitários sem treinamento musical formal. Com auxílio de um programa de computador desenhado para permitir a manipulação de blocos musicais sem exigência de conhecimento da notação musical, estes estudantes realizaram atividades de composição, registrando resultados e reflexões de cada etapa do seu trabalho. A autora concluiu que o conhecimento prático intuitivo dos estudantes, demonstrado pela criação consciente de melodias tonais coerentes, abarca aspectos geralmente tidos como técnicos e avançados, tais como estrutura de frases, equilíbrio métrico, tonalidade e funções estruturais (Bamberger 2003, 32-34).

No que se refere à transmissão de tradições musicais, John Paynter (citado em Santos 1994, 57) já apontava exposição e treino como procedimentos eficazes para aprendizagem de formas culturalmente convencionadas de organizar materiais musicais. Destacou a possibilidade de assimilação dos princípios que regem encadeamentos harmônicos pela prática do canto em vozes. “Trabalhando-se voz e ouvido, princípios harmônicos são descobertos intuitivamente” (Santos 1994, 57).

Tal processo de aprendizagem, a partir da experimentação e descoberta, é característico das situações que Queiroz (2004) denomina de transmissão musical informal, ou seja, contextos não-escolares onde o conhecimento musical é transmitido com ênfase em seus aspectos práticos. Algu-

mas das principais características da transmissão musical informal são: relevância cultural e social do fazer musical; engajamento quase imediato na execução musical; imitação e repetição, sem restrição da criatividade – variações e experimentações (Santos 1994, 20-21). O estudante de música informal pode utilizar múltiplos métodos e estratégias, inclusive, atualmente, os recursos tecnológicos das gravações e meios de comunicação (Swanwick 2003, 51). O estudo de diferentes situações de transmissão musical informal pode servir de base para reflexões e formulação de múltiplas abordagens educacionais no ensino formal da música (Queiroz 2004, 673).

Metodologia

O grupo escolhido para esta investigação pertence a uma igreja evangélica de Brasília e atua nos cultos dominicais, orientando e acompanhando o canto congregacional. O grupo é composto de instrumentistas (bateria, percussão, baixo, violão e teclado) e vocalistas (vocalista principal – solista – e vocalistas de apoio, geralmente três – soprano, contralto e tenor). Apesar de serem selecionados com base na capacidade musical e compromisso com as atividades do grupo, a maioria dos integrantes são músicos não-profissionais.

Os vocalistas, foco do estudo, possuem formação prática baseada na experiência do canto solo e em conjunto. Alguns deles tiveram breve experiência com instrução musical formal, iniciação a instrumentos musicais e conhecimentos básicos da notação, mas afirmaram não considerar as informações obtidas úteis na atuação prática como vocalistas. Neste contexto, existe também um líder responsável pelos arranjos vocais que é músico profissional e participa ativamente no grupo, ora como tecladista, ora como vocalista.

O repertório do grupo inclui hinos protestantes tradicionais e canções religiosas mais recentes de estilo musical popular, denominadas “cânticos”. São dois pólos estilísticos com características harmônicas diversificadas. De maneira geral, os hinos tradicionais apresentam ritmo harmônico rápido e condução de vozes elaborados a partir de princípios condizentes com os tratados de harmonia tradicional: ênfase na manutenção de notas comuns e preferência pelos movimentos harmônicos contrários e oblíquos entre as vozes (Schoenberg 2001, 83-87 e 175-178; ver exemplo 1).²

² O trecho deste hino, conforme apresentado aqui, aparece em: Joan Larie Sutton (Org.), *Hinário para o Culto Cristão* 64 (Rio de Janeiro: JUERP, 1990).

Sal-va-dor, nós te a - do - ra - mos, pro - cla - ma - mos teu a - mor; tu és san - to e po - de - ro - so, glo - ri - o - so és tu, Se - nhor!

Ex. 1 – trecho de hino tradicional: B.B. McKinney (versão em português de F.A. Bagby & E. Gíóia), *Glorioso és Tu, Senhor*, compassos 1-8 (texto correspondente à primeira estrofe)

Nos cânticos, predomina ritmo harmônico mais lento e condução de vozes que privilegia movimentos harmônicos paralelos com a melodia principal e que pode ser analisada como aplicação das técnicas mecânicas em bloco (Guest 1996, 69-71; ver exemplo 2). Na aplicação desta abordagem para a elaboração de vozes, a construção de cada linha melódica depende basicamente de três fatores: definição do número e tessitura das vozes, acordes utilizados no acompanhamento harmônico e movimentos melódicos da voz principal. Na análise dos dados e na conclusão, serão estabelecidas relações entre estes princípios técnicos e a compreensão harmônica intuitiva dos vocalistas. (Ex. 2).³

Co - mo é bom po - der per - ten - cer ao Deus de a - mor co - mo é bom po - der con - fi - ar em tu - a fí - de - li - da - de

Ex. 2 – trecho de cântico: A.P. Valadão (arranjo de Abucater & Gomes), *Deus de Amor*, compassos 60-68 (apenas partes vocais)

O objeto de estudo aqui proposto – compreensão e aplicação intuitiva de princípios harmônicos na prática do canto em vozes – exigiu a investiga-

³O trecho deste cântico, conforme apresentado aqui, aparece em: Ana Paula Valadão, Sérgio Gomes & André Espíndola (Produtores), *Diante do Trono*, Belo Horizonte: Ministério de Louvor Diante do Trono, s.d., 48-49.

ção de situações da vida real, com a atenção voltada para o processo e análise indutiva dos dados coletados para formulação de conclusões. Assim, a abordagem metodológica apropriada foi qualitativa (Best e Kahn 1993, 184-187). A estratégia de pesquisa escolhida foi o estudo de caso. Duas das principais técnicas de coleta de dados pertinentes a esta abordagem, entrevista e observação, foram utilizadas (Best e Kahn 1993, 198-203). As entrevistas foram conduzidas como conversas informais a partir de um roteiro e concentraram-se na formação e experiência musical de dois vocalistas: um rapaz (tenor) e uma moça (contralto), que serão designados pelos nomes fictícios Roberto e Maria, sua preparação para os ensaios, descrição e avaliação da prática do canto em vozes. As observações não-participantes e semi-estruturadas (Viana 2003, 17-21) de ensaios do grupo concentraram-se nas ações, interações e estratégias dos vocalistas e seu líder na definição dos arranjos vocais das músicas populares.

Análise dos dados

O objetivo principal deste grupo musical religioso é a preparação do repertório para os cultos dominicais. Este objetivo orienta, motiva e dá significado aos esforços dos integrantes do grupo. O desenvolvimento de saberes e competências musicais ocorre como consequência da prática contínua e desafiadora.

Nos ensaios, o líder utilizava duas abordagens distintas para a definição dos arranjos vocais. Ao preparar hinos tradicionais, “passava” as vozes como em um ensaio coral tradicional, insistindo na manutenção do arranjo original conforme a partitura. Enfatizava assim, a capacidade de reprodução. Na preparação dos cânticos, o líder permitia aos vocalistas reproduzirem ou criarem o arranjo vocal de acordo com seu próprio conhecimento da gravação ou concepção da peça, limitando-se a indicar se determinado trecho deveria ser entoado em uníssono, a duas, ou três vozes e interferindo apenas quando identificasse algum problema de “encaixe”. Assim, no repertório popular, a autonomia e a capacidade de elaboração musical dos vocalistas eram enfatizadas. Além disso, os vocalistas entrevistados relataram maior envolvimento pessoal com este estilo, pela audição constante de gravações, inclusive como forma de preparação para os ensaios.

Por isso, a apresentação e discussão dos dados deste estudo se concentram na preparação do repertório popular, uma vez que tais atividades evidenciaram as características da compreensão e aplicação intuitiva de princípios harmônicos a ser investigada.

Ao longo das entrevistas, Roberto e Maria admitiram ter dificuldades para formular a descrição e explicação de situações que consideram essencialmente práticas e, até certo ponto, subjetivas. Algumas perguntas foram ponto de partida para reflexões de caráter mais analítico sobre a própria prática, possibilitando a construção dos relatos aqui registrados e discutidos.

Na trajetória pessoal dos vocalistas entrevistados verifica-se o desenvolvimento gradativo de autonomia e criatividade. Maria relatou este processo com detalhes: inicialmente, só era capaz de cantar o contralto se alguém lhe ensinasse a voz, nota por nota. Sentindo-se desafiada, começou a treinar, ouvindo gravações e “tentando fazer igual”. Aos poucos, desenvolveu a competência de aprender sua voz diretamente da gravação e, enfim, de criá-la: “Agora, quando eu ouço uma música, mesmo quando não tem uma pessoa cantando contralto, eu já consigo fazer”. Após a definição do arranjo, os vocalistas afirmaram “gravar”, ou seja, memorizar a sua voz, usando a mesma linha melódica em execuções posteriores daquele cântico. Maria disse, inclusive, ter dificuldade em modificar a voz memorizada, se houver necessidade.

Nos ensaios, as etapas desse desenvolvimento eram retomadas. Situações que ilustram esta afirmativa foram observadas: o líder advertindo os vocalistas para corrigirem a afinação; o líder ensinando as vozes, mesmo no repertório de cânticos; os próprios vocalistas experimentando e, gradativamente, elaborando as vozes ao longo do ensaio. O procedimento variava de maneira não linear, conforme necessidades práticas de preparação do repertório.

Nos relatos e nos ensaios, os vocalistas mostraram-se capazes de reconhecer e diferenciar as vozes. Roberto afirmou que tem facilidade de cantar uma segunda ou terceira voz, enquanto Maria disse que prefere o tenor ao contralto e que às vezes passa a entoar a linha melódica correspondente àquela voz. Nos ensaios, alternavam entre o canto em uníssono, a duas ou três vozes mediante indicação do líder. Em determinada situação, o líder demonstrou a uma vocalista como queria que entoasse determinado trecho, mas ela retrucou: “Mas isso é o tenor que está cantando”. Em outras ocasiões, a indicação da nota inicial de cada voz, ou seja, a definição das tessituras, era suficiente para que cada vocalista elaborasse a continuidade da sua linha melódica.

Os vocalistas afirmaram utilizar os instrumentos harmônicos como referenciais auditivos na reprodução e elaboração das vozes. Segundo Roberto, por exemplo, ouvir os acordes do teclado ou violão é importante

para “fechar o vocal”. Maria disse que precisa do “retorno” dos instrumentos para verificar se o que canta não “agride o ouvido”. A situação relatada a seguir ilustra esta atenção e familiaridade com o acompanhamento harmônico: ao invés de ir direto para o acorde da tônica na cadência final de uma música, o violonista acrescentou um acorde, resultando no encadeamento IV-I. Um dos vocalistas executou a “voltinha” correspondente, adaptando-se prontamente à mudança harmônica. Outro vocalista reagiu à mudança parando de cantar, para, num segundo momento, adaptar sua linha melódica à nova harmonização.

Outro importante referencial auditivo é a melodia principal da música. Maria relatou que tem a impressão de seguir o desenho melódico do soprano “um pouco abaixo”, “tanto é que quando pára tudo e ele pede assim: ‘canta sozinha’; eu não consigo”. Nos ensaios observados, os arranjos vocais dos cânticos eram constituídos de vozes em relação de paralelismo com a melodia principal.

Os vocalistas não se limitam a tentar “fechar o vocal”, mas também avaliam a sua atuação sob o ponto de vista estético e estilístico. Maria acha que “um risco que o contralto tem é de virar música sertaneja” (“Eu defino assim, não sei se tem outra definição melhor”), o que procura evitar, já que acha feio. Em uma situação de ensaio, uma vocalista argumentou com o líder que achava a voz que havia criado mais bonita que a indicada pela partitura. Roberto refletiu sobre a definição de um arranjo vocal: “Mas quem disse que essa é a harmonia? É uma coisa mais intuitiva, mais intrínseca da pessoa”.

Considerações finais

No caso estudado, a prática do canto em vozes com autonomia e criatividade, em estilo musical valorizado pelos participantes, possibilita experiência musical direta e socialmente relevante com materiais harmônicos. Ocorre o desenvolvimento gradativo e contínuo de competências de reprodução e elaboração de materiais musicais: cantar com afinação, aprender e interpretar com autonomia uma das vozes em contexto musical, alternar entre o canto em uníssono e o canto a duas ou três vozes, criar vozes secundárias adequadas para cada contexto musical, memorizar vozes criadas e adaptar vozes aprendidas ou criadas a quaisquer mudanças, ainda que inesperadas, no contexto musical.

Os vocalistas desenvolvem uma compreensão harmônica intuitiva, na qual interagem os seguintes saberes: reconhecimento e diferenciação das

vozes, adequação das alturas entoadas aos acordes do acompanhamento instrumental, adequação das linhas melódicas entoadas à melodia principal pela ênfase em movimentos harmônicos paralelos (saberes análogos aos princípios de elaboração de condução de vozes a partir das técnicas mecânicas em bloco) e realização de julgamentos estéticos e estilísticos dos arranjos vocais desenvolvidos. Trata-se de um conhecimento prático que aplica princípios harmônicos da música popular, lidando com implicações técnicas, estéticas e estilísticas de forma integrada.

Ao longo desta pesquisa verificaram-se pelo menos duas importantes instâncias de articulação dos aspectos intuitivo e analítico na construção do conhecimento musical: a primeira, na própria reflexão empreendida pelos vocalistas entrevistados ao descrever e explicar suas habilidades; a segunda, no paralelo estabelecido entre sua compreensão harmônica intuitiva e as técnicas encontradas na bibliografia específica. Ambas possibilitam maior entendimento da situação de transmissão musical informal investigada. Podem também servir de embasamento para reflexões que levem à formulação de inovações pedagógicas no ensino formal de Harmonia, uma vez que exemplificam como uma abordagem puramente prática poderia vir a ser integrada com o conhecimento técnico e formal da matéria.

Referências bibliográficas

- Bamberger, Jeanne. 2003. The development of intuitive musical understanding: a natural experiment. *Psychology of Music*, vol. 31, 1, 7-36.
- Best, John W. e James V. Kahn. 1993. *Research in Education*. 7 ed. Needham Heights (MA): Allyn and Bacon.
- Bruner, Jerome S. 1977. Intuitive and analytic thinking. In *The process of education*. 15a. impressão. Cambridge (MA): Harvard University Press. 55-68
- Guest, Ian. 1996. *Arranjo: Método prático*. Vol 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Queiroz, Luis Ricardo Silva. 2004. Transmissão musical informal: reflexões para as práticas de ensino e aprendizagem da música. In: *Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical*. Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: ABEM. 669-676.
- Santos, Regina M. S. 1994. A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares – análise comparativa de quatro métodos. In: *Fundamentos da Educação Musical 2*. Porto Alegre: UFRGS. 7-112.
- Schoenberg, Arnold. 2001. *Harmonia*. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP.
- Sutton, Joan Larie (Org.). 1990. *Hinário para o Culto Cristão*. Rio de Janeiro: JUERP.
- Swanwick, Keith. 1994. *Musical knowledge: Intuition, analysis and music education*. Londres: Routledge Falmer.
- . 2003. *Ensinando música musicalmente*. Trad. de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna.

Valadão, Ana Paula, Sérgio Gomes e André Espíndola (Produtores). s.d.
Diante do Trono. Belo Horizonte: Ministério de Louvor Diante do
Trono.

Viana, Heraldo Marelím. 2003. *Pesquisa em educação: A observação*.
Série Pesquisa em Educação, 5. Brasília: Plano Editora.