

A articulação da voz na prática do canto sem palavras

di Wlad Mattos

Sabemos, pela referência da Music Learning Theory²⁷ que o desenvolvimento da aptidão e das competências relativas à aprendizagem musical ocorre, desde a primeira infância, de maneira bastante similar à aprendizagem da linguagem verbal. Esta referência nos permite considerar a ideia de que: assim como a fala é naturalmente o recurso mais eficiente a ser utilizado no desenvolvimento da linguagem verbal, o canto pode se configurar como um recurso igualmente natural e eficiente para a aprendizagem musical.

O canto é especialmente indispensável nas práticas de ensino orientadas pela MLT. No contexto destas práticas, é utilizado pelos educadores desde os primeiros estímulos ao desenvolvimento da audição preparatória²⁸ até os mais avançados procedimentos relacionados à aprendizagem das competências e conteúdos musicais. Neste percurso, a voz se revela como um meio essencial para a apresentação do repertório complexo, diverso e variado a partir do qual se desenvolve a aquisição dos vocabulários de escuta, até se estabelecer como o principal meio utilizado para a expressão dos padrões rítmicos e tonais que favorecem o desenvolvimento sequencial da aprendizagem.

²⁷ Estabelecida na década de 1980, a MLT - Music Learning Theory - é o resultado de um amplo estudo realizado desde a década de 1950, por Edwin E. Gordon (EUA, 1927-2016), com o objetivo de explicar como ocorre o processo de aprendizagem musical desde a infância.

²⁸ O termo "audição" é um neologismo e se refere a um conceito central da MLT. Trata-se da capacidade humana de pensar musicalmente sobre a música, mesmo quando o som não está fisicamente presente. Segundo Gordon (2000, p. 70) a aptidão musical de uma pessoa é determinada pelo seu potencial individual para audiar. De acordo com a MLT, há 6 estágios e 8 tipos de audição. A audição preparatória compreende a preparação para o desenvolvimento da audição e tem na primeira infância (0 a 6 anos) o período mais favorável para o seu bom desenvolvimento.

Ao estudar detalhadamente o processo de aprendizagem musical como um aspecto do desenvolvimento humano que evolui desde a primeira infância, Edwin E. Gordon observou que algumas características relacionadas à maneira de realizar a articulação vocal dos cantos e padrões deveriam ser criteriosamente definidas pelos educadores, para a estabelecimento do canto²⁹ como um recurso a ser utilizado nas práticas de ensino. Uma interpretação atenta destas observações nos permite reconhecê-las como fundamentos da MLT para a configuração de um modelo específico de canto sem palavras, cujos pressupostos teóricos e experiências práticas demonstraram ser mais eficiente para a aprendizagem musical. Este modelo de canto³⁰ teria como base as seguintes orientações:

- Emissão vocal que se distingue da voz falada por uma questão da qualidade sonora, mais do que pela ampliação da extensão vocal (a ampliação da extensão seria uma consequência natural da qualidade sonora do canto); esta qualidade sonora, por sua vez, estaria ligada à organização do processo respiratório de maneira a ampliar o grau de energia articulatória da voz cantada, em relação à voz falada.
- Articulação vocal sem palavras, por meio de gestos fonoarticulatórios chamados de “sílabas neutras”, “sílabas rítmicas” e “sílabas tonais”, relacionados à produção das notas musicais e entonações rítmicas para a realização dos cantos e padrões; esta articulação, por sua vez, está relacionada à boa qualidade sonora da voz cantada e, conseqüentemente, à expressividade do canto.

• Realização expressiva dos cantos e padrões, de maneira que as notas, o ritmo e o fraseado musical sejam bem definidos; esta realização expressiva, por sua vez, estaria ligada à organização do processo respiratório (sobretudo a inspiração) como elemento delimitador e articulador das frases musicais, bem como à expressividade dos movimentos corporais que naturalmente se relacionam à audição. A partir destas orientações gerais, podemos considerar que a realização do gesto vocal³¹ aplicado ao canto, no contexto da MLT, compreende uma série de diferenças e similaridades em relação às características que tradicionalmente reconhecemos na articulação da voz falada ou cantada. Entre estas características, aquelas que talvez estejam mais profundamente relacionadas à realização do gesto vocal na prática do canto sem palavras são as características fonoarticulatórias.

A articulação do gesto vocal está relacionada à boa definição do canto, seja nos contextos verbais ou não verbais (no canto com palavras ou sem palavras), em função de dois aspectos:

- Um aspecto que podemos chamar propriamente de articulatório, diretamente relacionado à produção do som vocal (em conjunto com os movimentos respiratórios e a ação das pregas vocais) e se refere à boa definição da forma e conteúdo dos materiais articulados pela voz (por exemplo: as sílabas/notas, palavras/padrões melódicos, frases/linhas melódicas).
- Outro aspecto que podemos chamar de expressivo, relacionado ao tratamento das variações prosódicas – rítmicas e sonoras – que resultam em algum tipo de

²⁹ Gordon faz uma distinção entre to sing (cantar) e to chant (entoar). Relaciona o cantar à realização de songs (canções) e padrões tonais e o entoar à realização de chants (cantos) e padrões rítmicos. Por razões metodológicas, chamaremos as canções e cantos simplesmente de “cantos” rítmicos ou tonais, e relacionaremos a ideia de “cantar” e “canto” tanto à realização vocal dos cantos e padrões rítmicos quanto a dos cantos e padrões tonais.

³⁰ O termo “modelo de canto” se refere ao resultado de um conjunto de características físicas, técnicas, estéticas e expressivas da voz cantada que estão envolvidas em determinados modos de cantar e seus contextos. A identidade de um modelo de canto implica na definição de outras características, além da articulação vocal, que não serão abordadas neste artigo.

³¹ O termo “gesto vocal” é considerado aqui como o princípio, meio e fim de um movimento da voz, orientado por suas motivações e possibilidades expressivas – uma ideia em diálogo com proposições que remontam a George Herbert Mead (1934) e passam por Roland Barthes (1982) e Paul Zumthor (1987).

modulação dos materiais articulados pela voz, com finalidades expressivas (por exemplo: as variações de intensidade/dinâmica, tempo/agógica, qualidade vocal/timbre).

Veremos, a seguir, como os conhecimentos sobre a articulação dos gestos vocais e suas implicações expressivas podem colaborar para tornar mais eficiente a prática do canto sem palavras, no contexto das atividades de ensino e aprendizagem musical.

O gesto vocal e a articulação da melodia

Conforme já observamos, as práticas de ensino orientadas pela MLT têm como base a compreensão de que o ser humano desenvolve sua aptidão musical de maneira similar ao desenvolvimento de sua aptidão linguística. Entre tantos outros aspectos, esta similaridade se relaciona imediatamente ao fato da música e da linguagem verbal serem formas sonoras de expressão que se utilizam da escuta, do gestos corporais e, mais especificamente, dos gestos vocais como recursos naturais em favor do seu desenvolvimento.

Mas é importante observarmos também que o desenvolvimento da aprendizagem, em ambas as formas de expressão, depende da profunda relação entre estes recursos sonoros e um conjunto de outros recursos físicos e psíquicos, sobretudo os que dizem respeito às dinâmicas respiratórias e dos movimentos corporais.

Especificamente no âmbito da música, podemos considerar que os recursos sonoros e corporais que favorecem o desenvolvimento da aprendizagem se encontram completamente integrados pela articulação do gesto vocal, na realização da melodia. Ao realizar a melodia, o gesto vocal articula o fluxo, peso, espaço e tempo do canto – como uma miniatura do processo que abrange toda a extensão do corpo humano ao se

mover com a música – e promove a integração do som com o corpo, da música com o movimento.

Por esta razão, é fundamental que tenhamos uma compreensão mais detalhada sobre o papel desempenhado pela articulação vocal na realização da melodia, sobretudo quanto ao tratamento dos processos fonoarticulatórios e suas contribuições para a eficiência do gesto vocal na prática do canto sem palavras.

Se compararmos uma melodia articulada pela voz cantada a uma linha formada por uma série de pontos consecutivamente interligados, veremos que cada ponto desta linha representa a articulação de um gesto vocal mínimo. Simultaneamente, esta série de pontos consecutivos, ao delimitarem uma linha, representam a articulação de um gesto vocal mais amplo.

A realização vocal de uma linha melódica depende da articulação consecutiva de pelo menos dois pontos, na mesma medida em que a formação destes pontos depende das características articulatórias da linha em questão.

A partir destas ideias baseadas em um estudo que chamamos de abordagem articulatória³², podemos considerar que o gesto vocal aplicado ao canto articula a melodia sob duas perspectivas simultâneas e complementares: a perspectiva do ponto e a perspectiva da linha.

A seguir, veremos as características deste gesto articulatório no contexto de ambas as perspectivas.

As perspectivas do ponto e da linha

A linha do canto, assim como a linha da fala, é o resultado de um fluxo de articulações sonoras da voz que se desenvolve ao longo de um determinado período de tempo. Uma linha de canto é formada por uma sucessão de pontos que correspondem aos momentos de maior concentração de energia articulatória. Estes pon-

³² A abordagem articulatória (cf. Mattos, 2014) é o resultado de um estudo que levou em consideração um conjunto de referenciais teóricos nos campos da linguística, das ciências da voz e da música para o desenvolvimento de uma proposta orientada ao tratamento dos processos fonoarticulatórios do canto.

tos se configuram como unidades de peso no fluxo desta linha, e são o resultado da articulação dos mínimos gestos fonoarticulatórios da voz que podemos chamar de fones³³.

Embora possamos compreender os fones como o resultado dos menores gestos articulatórios na formação

de uma linha de canto, é importante considerarmos que nem sempre um ponto é formado por apenas um fone. Na maioria dos casos, seja na fala ou no canto, os pontos que articulam a linha são formados por agrupamentos fônicos, tais como:

Figura 1: agrupamento fônico

Na fala, estes agrupamentos correspondem à articulação vocal das sílabas que formam as palavras e frases verbais. No canto, estes agrupamentos correspondem à articulação vocal das notas musicais que formam a melodia.

Ao cantar uma melodia, podemos articular as notas por meio de agrupamentos fônicos correspondentes às sílabas verbais, como acontece no caso do canto com palavras³⁴:

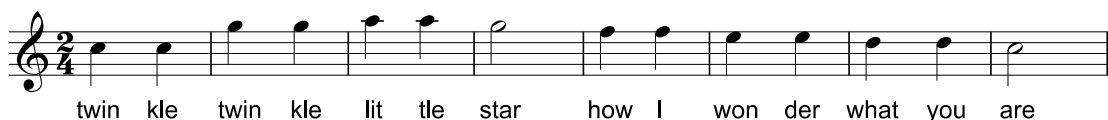


Figura 2: as notas musicais e as articulações verbais

Também podemos articular as notas por meio de agrupamentos fônicos que funcionam como espécies de sílabas não verbais, como acontece no caso do canto sem palavras:³⁵



Figura 3: as notas musicais e articulações não verbais

Tanto na linha da fala quanto na linha do canto, pode acontecer dos pontos (ou sílabas) serem formados apenas pela articulação de um único fone. Especificamente no canto é o que acontece com a articulação dos vocalizes – melodias geralmente articuladas por uma única vogal. Vejamos um exemplo de vocalize realizado com a vogal “a”:

³³Os “fones” correspondem aos mínimos gestos articulatórios da fala; estes mesmos elementos são chamados de “fonemas”, quando considerados em relação ao papel que representam na distinção entre as sílabas e palavras de uma língua, ou seja, nos processos de significação.

³⁴O texto utilizado na figura 1 corresponde a uma das mais conhecidas versões em inglês da cantiga francesa Ah, vous dirai-je maman, a partir da qual W. A. Mozart compôs as 12 variações K. 265/300e. Esta música foi também tomada como referência para uma série de outros exemplos que são apresentados a seguir.

³⁵Veremos a seguir que no canto sem palavras, no contexto da MLT, além das sílabas propriamente não verbais, ou sílabas neutras, são utilizadas sílabas rítmicas e tonais cuja “verbalidade” é estritamente subordinada ao valor simbólico musical que estas sílabas têm, ao representar as durações e alturas relativas dos conteúdos melódicos.

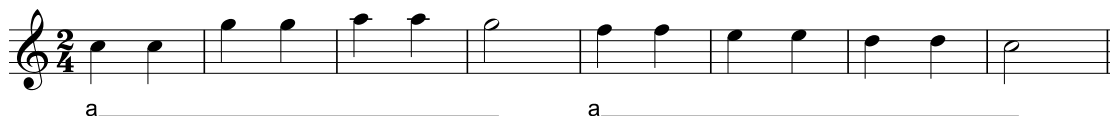


Figura 4: notas articuladas por um só fone, exemplo 1

raggruppamento	foni
pam	p + a + m

No exemplo acima é importante considerar que, mesmo quando cantamos a melodia com um legato bem realizado, a vogal é sempre articulada em conjunto com cada nota. Caso contrário não seria possível definir a articulação consecutiva das diferentes notas que formam cada frase melódica. O desafio, em situações como esta, é manter em equilíbrio a articulação dos pontos (para a boa definição das notas) e a realização da linha do canto (para a boa definição da melodia):



Figura 5: notas articuladas por um só fone, exemplo 2

Entretanto, de acordo com as orientações da MLT, as notas que formam as linhas do canto sem palavras serão sempre articuladas por agrupamentos formados por dois ou três fones, como veremos nos exemplos que se apresentam mais adiante.

O gesto vocal na perspectiva do ponto

Na perspectiva do ponto, o foco da abordagem articulatória é o tratamento dos gestos vocais mais estritos: os gestos pontuais.

Os gestos pontuais são o resultado de uma dupla realização vocal que envolve, simultaneamente, a articulação/expressão da nota e a articulação/expressão fônica.

No plano articulatório, o tratamento dos gestos pontuais corresponde à própria formação das notas que, como já vimos, resulta da articulação de ao menos um elemento fônico. Especialmente em relação ao canto sem palavras, no contexto da MLT, os cantos e padrões rítmicos ou tonais podem ser articulados por sílabas neutras (sem associações simbólicas), sílabas rítmicas (associadas às durações relativas) e sílabas tonais (associadas às alturas relativas ou no-

tas musicais). Nestes três tipos de articulação, as sílabas consistem em agrupamentos compostos por dois ou três fones, tais como³⁶:

	Sílabas neutras	Sílabas rítmicas	Sílabas tonais
2 fones	pa, ra, ia	du, de, da, ga	do, re, mi, fa, la, si
3 fones	pam, ram, iam	---	sol

Figura 6: sílabas neutras, sílabas rítmicas e tonais

No plano expressivo, o tratamento destas “sílabas” está baseado no papel que os seus componentes fônicos desempenham em relação à dinâmica articulatória de cada nota. Ao estabelecermos uma correspondência entre a estrutura fônica das sílabas e o envelope dinâmico das notas, chegamos a uma boa definição destes papéis, como veremos a seguir.

A estrutura interna de uma sílaba pode ser representada por três fases articulatórias que correspondem às principais funções desempenhadas pelos fones agrupados na formação desta sílaba³⁷:

Figura 7: as três fases articulatórias da estrutura silábica

	Fase 1	Fase 2	Fase 3
Estrutura da sílaba	Ataque (A)	Núcleo (Nu)	Coda (Co)

Como vimos nas figuras 3 e 4, uma sílaba pode ser composta por no mínimo um fone: uma vogal, que forma o Núcleo (Nu) silábico. Na língua portuguesa, uma sílaba pode ser formada por até cinco fones, mas a realização do canto sem palavras, com base a MLT, articula a voz por meio de dois tipos de estrutura silábica, conforme também já vimos na figura 5:

- As sílabas formadas por dois fones, que têm sempre uma estrutura do tipo Ataque (A) + Núcleo (Nu), sendo a posição do ataque ocupada por uma consoante e o núcleo por uma vogal, como no caso da sílaba <pa>.

Figura 8: as fases articulatórias de uma sílaba formada por dois fones

³⁶ Ao observarmos as orientações da MLT e de diversas abordagens baseadas nesta teoria, com relação à definição dos elementos fônicos que formam as sílabas neutras, rítmicas e tonais (sejam elas binárias ou ternárias), é comum verificarmos uma considerável variação. Esta variação ocorre em função de dois aspectos, de maneira independente ou associada: o aspecto fonoarticulatório, no qual se busca uma proximidade entre o padrão silábico a ser utilizado e o padrão articulatório natural da fala dos educadores/aprendizes; o aspecto expressivo, no qual se busca o padrão articulatório mais adequado ao contexto dos cantos e padrões a serem realizados. Esta discussão será aprofundada em um próximo artigo.

³⁷ Nos estudos linguísticos são diversos e distintos os modelos de representação da estrutura silábica. O modelo adotado aqui se baseia no chamado modelo não-linear, desenvolvido no âmbito de estudos da fonologia métrica (ver Mattos, 2014).

Estrutura da sílaba	Ataque (A)	Núcleo (Nu)
Elementos fônicos	p	a

• As sílabas formadas por três fonemas, que têm sempre uma estrutura do tipo Ataque (A) + Núcleo (Nu) + Coda (Co), sendo a posição do ataque ocupada por uma consoante, o núcleo por uma vogal e a coda também por uma con-

Estrutura da sílaba	Ataque (A)	Núcleo (Nu)	Coda (Co)
Elementos fônicos	p	a	m

soante, como no caso da sílaba <pam>

Figura 9: as fases articulatórias de uma sílaba formada por três fonemas

De um modo similar, as notas musicais podem ser representadas (assim como quaisquer outros eventos sonoros) pela variação da sua energia acústica em um certo período de tempo. Esta variação corresponde ao “envelope dinâmico” do som que, desde o início da realização da nota até a sua completa extinção, compreende no mínimo três fases articulatórias³⁸:

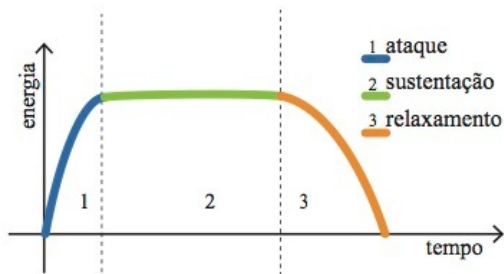


Figura 10: o envelope dinâmico da nota

Acoplando-se estes dois modelos que representam, respectivamente, a articulação da sílaba e da nota, temos:

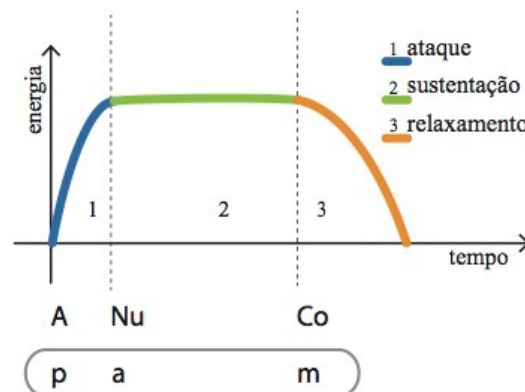


Figura 11: l'articolazione della sillaba/nota

Neste modelo resultante, a fase central - que corresponde ao núcleo/sustain - é o principal foco de concentração de energia articulatória do ponto. É nesta fase, cujo contexto fônico está sempre associado à articulação de uma vogal, que a nota musical efetivamente se estabelece.

As fases que antecedem e sucedem a fase, do núcleo/sustain, estão associadas à articulação das consoantes. Como elas desempenham uma função de passagem, podem ser consideradas como fases “transientes”,

³⁸ Há dois modelos tradicionalmente utilizados para a representação do envelope dinâmico de um som. Um modelo de três fases, mais antigo, e um modelo de quatro fases, mais recente. Foi adotado aqui o modelo ternário que, embora despreze o efeito de decaimento que pode existir entre as fases de ataque e sustentação, se ajusta melhor ao modelo ternário da estrutura silábica.

sendo a anterior relativamente mais curta que a posterior.

A fase anterior, correspondente ao ataque, marca o início da articulação do ponto. Os fones articulados nesta fase cumprem com a função de preparar a boa formação do núcleo/sustain da nota.

A fase posterior, correspondente à coda/release, marca o final da articulação do ponto. Os fones articulados nesta fase cumprem com a função de ligar o núcleo/sustain da nota em questão ao núcleo/sustain da nota seguinte.

Estes processos articulatórios também estão relacionados à ênfase que o gesto vocal pode criar sobre determinados elementos fônicos, internos à sílaba, para o destaque de alguma outra informação musical ou extramusical (tais como os efeitos emocionais)³⁹. Um exemplo disso é a ênfase que podemos criar sobre um padrão de imitação ascendente ou descendente, destacando o núcleo ou a coda da sílaba que articula a dominante, como meio de ampliação do efeito de ressonância harmônica sobre a articulação da tônica.

Finalmente, é importante observarmos que os pontos desempenham um papel essencial na formação da linha do canto, com reflexo sobre as funções expressivas da articulação vocal no âmbito mais amplo da melodia (o âmbito da nota à linha).

A seguir, veremos que os pontos contribuem para o esclarecimento da estrutura e das possibilidades expressivas da linha do canto, uma vez que: definem a delimitação externa e a segmentação interna da linha; permitem criar destacamentos no fluxo da linha (pois é sobre os pontos que se estabelecem os acentos); ao criar destacamentos, estabelece a forma expressiva da linha.

O gesto vocal na perspectiva da linha

Na perspectiva da linha, o foco da abordagem articulatória é o tratamento dos gestos vocais mais amplos: os gestos lineares.

Os gestos lineares são o resultado da ligação entre os pontos e, simultaneamente, da definição do formato da linha do canto a partir do destaque de alguns destes pontos.

No plano articulatório, o tratamento dos gestos lineares corresponde à própria formação da linha do canto que, como já vimos, é o resultado da ligação entre pelo menos dois pontos ou notas musicais. De um modo geral, estes processos articulatórios podem ser tratados conforme as seguintes possibilidades⁴⁰:

Articulações	Característica predominante
Silábicas	relação sílaba/nota em equilíbrio de um para um
Acentuais	agrupamentos no entorno de uma sílaba/nota principal
Moraicas	envelope de uma sílaba abrange mais de uma nota

Figura 12: tratamento dos gestos lineares

No plano expressivo, o tratamento dos gestos lineares corresponde à acentuação de determinadas notas mu-

sicais que podem ser destacadas com o objetivo de esclarecer a delimitação da linha do canto, bem como

³⁹ Sobre a função prosódica de efeito emocional, ver Hutchins & Palmer (2005), entre outros trabalhos no âmbito da psicologia da música.

⁴⁰ Especialmente no canto sem palavras, no contexto da MLT, há uma predominância das linhas silábicas e acentuais, uma vez que as linhas moraicas, pela ausência da renovação do ataque silábico sobre cada nota, dificulta a boa realização da linha.

as subdivisões internas desta linha, articuladas pela voz.

A delimitação externa ou mais ampla de uma linha de canto coincide geralmente com a ideia e formato de uma frase ou período melódico.

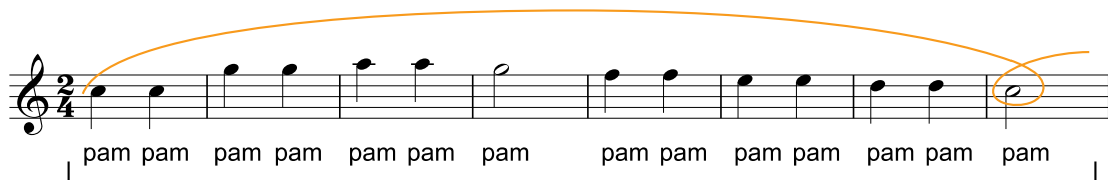


Figura 13: Delimitação externa da linha

As notas que formam a linha do canto também são responsáveis pelas subdivisões internas desta linha, resultando em segmentos que coincidem com a ideia e formato de semi-frases, motivos ou células melódicas, conforme os exemplos a seguir:

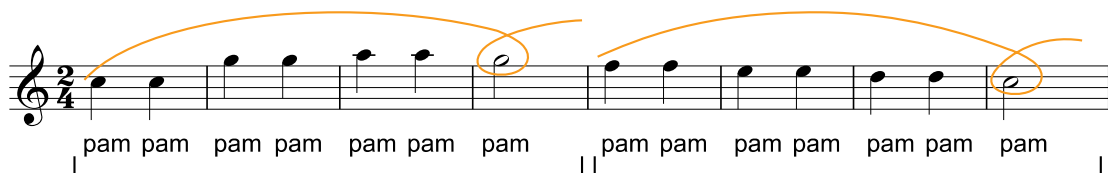


Figura 14: Segmentação interna da linha, exemplo 1

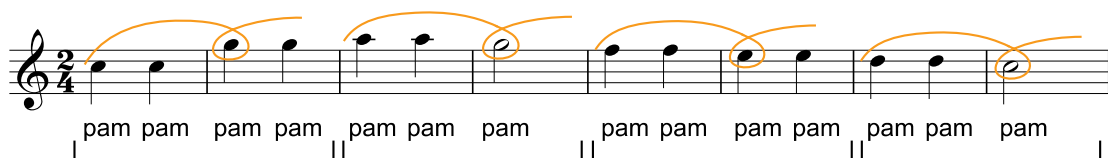


Figura 15: Segmentação interna da linha, exemplo 2

Ao considerarmos ou não o destacamento de determinados pontos, com base em alguma proposta interpretativa, podemos definir uma forma expressiva para a linha:

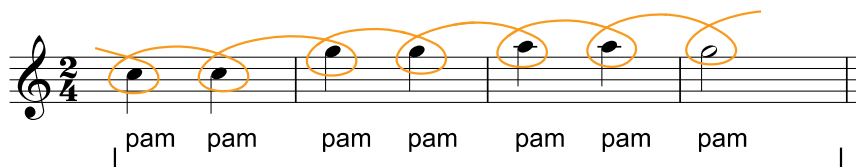


Figura 16: Destacamentos no fluxo da linha

Se prendiamo in considerazione, o meno, l'evidenziazione di determinati punti, sulla base di una qualsiasi intenzione interpretativa, possiamo definire una forma espressiva della linea:

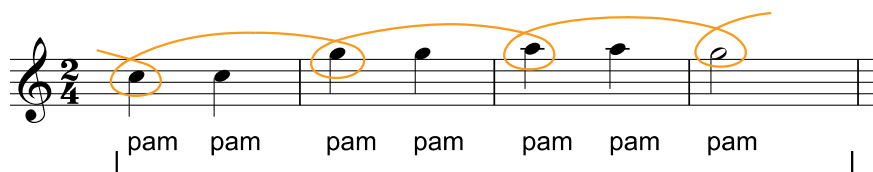


Figura 17: Forma expressiva da linha, exemplo 1

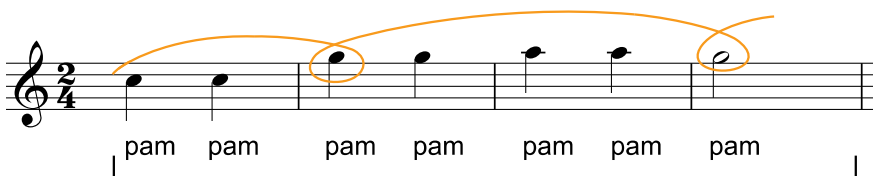


Figura 18: Forma expressiva da linha, exemplo 2

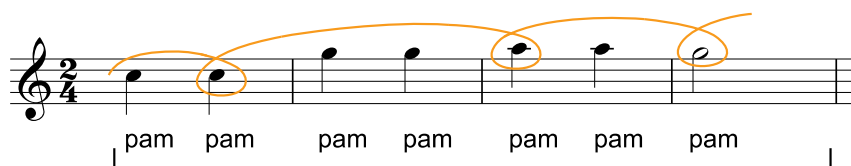


Figura 19: Forma expressiva da linha, exemplo 3

Estes processos articulatórios estão relacionados à ênfase que o gesto vocal pode imprimir sobre as notas mais acentuadas, em favor do destacamento de alguma informação musical ou extramusical, de maneira similar ao que já foi mencionado antes com relação aos elementos fônicos que formam a estrutura interna da sílaba. Retomando-se o exemplo sobre a ênfase dos elementos internos da sílaba e o efeito que esta ênfase pode criar sobre um padrão de imitação ascendente ou descendente, podemos considerar que este efeito também se pronuncia quando realizamos a ênfase integral de uma e/ou outra nota – dominante ou tônica – que compõem o padrão. A diferença neste caso é que o efeito enfático, ao invés de se estabelecer no âmbito articulatório interno às sílaba (o âmbito que forma a sílaba/nota), se estabelece no âmbito articulatório interno à linha (o âmbito que forma a linha).

Com base nas informações e exemplos acima, observamos que cada nota musical articulada no contexto de uma linha de canto representa uma unidade pontual que pode ser relativamente mais ou menos acentuada.

A linha é delimitada no fluxo do tempo por um movimento cadencial orientado pela incidência dos acentos relativos que se atribuem às notas. Este movimento, do tipo arsis - thésis, tem início com o impulso que antecede a primeira nota da linha e se encerra com o impulso que sucede a nota relativamente mais acentuada ao final da linha.

Podemos considerar que estes impulsos iniciais e finais coincidem com os momentos nos quais, com base nas orientações da MLT, ocorrem os gestos inspiratórios que são fundamentais para a articulação e a expressão da linha de canto. Estes gestos inspiratórios desempenham funções prosódicas essenciais, ao definir que uma linha de canto terá início ou que chegou ao fim, contribuindo para que um interlocutor mantenha um nível de escuta ativa e abrindo espaço para que este interlocutor se sinta encorajado a interagir.

Finalmente, é importante observarmos que a articulação da linha desempenha um papel essencial na articulação dos pontos, com reflexos sobre as funções

expressivas da articulação vocal no âmbito mais estrito da melodia (o âmbito interno à nota).

Conclusão

O gesto fonoarticulatório da voz nos permite definir a forma e o conteúdo dos pensamentos verbais e musicais que expressamos ao falar ou cantar. Este recurso contribui naturalmente para que possamos expressar com eficiência desde as mais objetivas informações (as notas e frases melódicas, as palavras e frases verbais) até as mais subjetivas (as sensações, os sentimentos, os efeitos emocionais).

A eficiência articulatória da voz aplicada à linguagem verbal se define com base nas aptidões naturais e nas competências adquiridas pelos falantes das diversas línguas. Do mesmo modo se define a eficiência dos gestos vocais que utilizamos nos contextos verbais e não verbais do canto.

Por esta razão, é fundamental que os educadores musicais se dediquem ao bom desenvolvimento de suas competências em relação à articulação do gesto vocal. Não apenas para que possam tratar criteriosamente da acurácia rítmica e tonal das notas e frases musicais, nem da correta pronúncia cantada das palavras ou sílabas neutras. Mas para que possam fazer o melhor uso possível das possibilidades expressivas do canto.

É o uso eficiente deste recurso, mais do que o desenvolvimento dos atributos estéticos de qualquer modelo de canto, que deve referenciar a prática do canto sem palavras nas atividades orientadas à aprendizagem musical.

BIBLIOGRAFIA

Barthes, Roland. (1982) O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Gordon, Edwin E. (1980) Teoria de aprendizagem musical – competências, conteúdos e padrões. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

_____. (1980) Teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Mattos, Wladimir F.C. de. Cantar em português – um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

_____. Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

Mead, George H. Mind, self and society from the standpoint of a social behaviorist. Edited by Charles W. Morris. Chicago: University of Chicago, 1934.

Palmer, C.; Hutchins, S. What is musical prosody? In: B. H. Ross (Ed.), Psychology of Learning and Motivation, 46 (p. 245-278). Amsterdam, The Netherlands: Elsevier Press, 2006.

Zumthor, Paul. (1987) A letra e a voz. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Skinner, B. F. (1965). Science and human behavior. New York, NY: Free Press.