



## A voz e a não palavra em *Minas*, de Milton Nascimento

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Luciano Cintra Silveira*  
*UniRio- lcsil@hotmail.com*

**Resumo:** O presente artigo pretende fazer uma breve reflexão a respeito do uso da não-palavra como elemento central e articulador de um discurso, a partir da análise da canção Minas, de Noveli, interpretada por Milton Nascimento, no álbum de mesmo nome.

**Palavras-chave:** Música. Vocalize. Milton Nascimento.

**Title of the Paper in English** The Voice And The Non-Word In Minas, From Milton Nascimento  
**Abstract:** This article aims at a brief reflection on the use of non-word as a central element and articulating a discourse, from the analysis of the song Minas of Noveli, played by Milton Nascimento, in the album of the same name.

**Keywords:** Music. Vocalese. Milton Nascimento.

### 1. Introdução

Um álbum como coleção de obras musicais, que parece pretender traduzir um sentido histórico de mineiridade, de identidade social, se apresenta graficamente com um rosto negro. Visto de frente. Sonoramente, se apresenta com um tema, cujo nome dá nome ao disco. Minas. Tema cujo nome se origina em uma construção social e histórica que remonta a diversos processos sociais originados no século XVIII e que determinam o sentido de identidade coletiva sob o nome de mineiridade.

Assumindo-se, para efeito dessa reflexão, que as intenções subjacentes são inacessíveis (TREITLER,1989), procuraremos explorar essas duas vias de acesso inicial à obra, a informação visual e sonora, que se apresentam na porta, preenchendo de significados o primeiro contato com o álbum.

Minas, faixa 1. Nome da música, Minas. A letra, enfim o que diz? Não diz. O uso de *vocalizes* atravessa toda a canção, estabelecendo uma espécie de diálogo velado entre três grandes estruturas melódicas: de um lado, um coro, em uníssono, introduz a melodia de Paula e Bebeto, outra faixa do álbum. De outro lado, Milton desenvolve a melodia principal de Minas, e, por fim, um coro de poucas pessoas desenvolve o contracanto.

A nós, nesse momento, interessa, sobretudo, refletir a respeito desses *vocalizes* em se tratando de um discurso: um discurso silencioso e sem palavras, um resgate de um universo simbólico da própria linguagem que carrega em si diversos processos sociais que se

colocaram em marcha no período oitocentista, e que, sob esse ponto de vista, se materializam em 1975, em Minas:

A liturgia em latim é a forma limite de uma linguagem que, não sendo compreendida, mas sendo autorizada, funciona, todavia, sob certas condições, como linguagem, para satisfação dos emissores e receptores (BOURDIEU, 2004, p.107).

A citação acima vem a ser uma analogia que o autor propõe quando analisa a crise do ensino do francês, concluindo com isso que “quando a linguagem está em crise e se põe a questão sobre que linguagem falar” (BOURDIEU, 2004, p.108).

Entendemos ser de grande valia a utilização dessa proposição para inspirar a reflexão a respeito dos *vocalizes*<sup>1</sup>, tanto no sentido de uma linguagem resignificada, uma não-palavra que se apresenta como alternativa a uma impossibilidade discursiva, determinada, sobretudo, pelos processos de censura da época. Nesse sentido, o *vocalize* viria a ser a metáfora da metáfora, a que chamamos de uma não-palavra, e traria em si as funções do discurso, evidenciando as relações que o mesmo autor aponta como sendo a relação de autoridade e de crença (BOURDIEU, 2004, p.109). Saber o que dizer, como dizer e para quem dizer faz daquele que profere o discurso o celebrante do ritual que confere à arte, trazendo a proposição para o universo do objeto que nos interessa, o caráter de sacralização.

Nesse sentido MINAS ritualiza um discurso simbólico, inteligível para aqueles que conhecem o código implícito, e que possam reconhecer na não-palavra o sentido poético e imagético que ela sugere. Retomando a argumentação anterior, produz-se, nesse nível, uma crença, desencadeada por uma relação de autoridade: o receptor crê aquele que discursa como “emissor legítimo” (p.109) e que os receptores estejam “relativamente homogêneos em termos (...) sociais” (p.109). Aliada a isso vem a situação legítima, que é aquela que determina a “importância” do que é dito e da forma como é dito, e a legitimação da linguagem, que se alcança quando “se diz constantemente, além daquilo que diz, que o diz bem” (p.110), e dessa forma, passa-se o falso por verdadeiro.

Justamente por essa combinação de forças se chega à experiência religiosa: o discurso da celebração e da exclamação. Determinadas essas condições *a priori*, a não-palavra sugere e aponta mas não diz, e aquele que ouve reconhece e aceita, ainda que não compreenda. E desse novo universo simbólico sobrevém a desrealização, o proibir o falar claro (p.116) que “desrealiza aquilo que diz” (p.117).

A canção segue, e nos *vocalizes* em três grandes planos, percebemos, a partir dessa abordagem, três planos de discurso, três celebrantes, por assim dizer, o indivíduo, o seu

coletivo e sua memória. E através dessa não-palavra que diz sem dizer, estabelece um novo código simbólico que se insere, no entanto, em relações estruturais que determinam o “o conteúdo [canção] legítimo” e portanto “o que merece ser ensinado [dito]”(p.115).

Colocadas as bases teóricas, por analogia podemos considerar a legitimação do discurso musical em MINAS como decorrência de forças sociais que atuavam reciprocamente estabelecendo a legitimação da linguagem – conferida pela própria censura - a legitimação do emissor – conferido pelos pares, e a legitimação do receptor – homogeneizado pela massificação do consumo. Sendo assim, compreende-se o *vocalize*, sob a ótica do discurso, como exemplifica Bourdieu: “ele disse-o bem dito, portanto há probabilidades de ser verdade” (p.110).

## 2. A não-palavra: relações de fala e língua

Barthes (2012) inicia seu primeiro capítulo de *Elementos de Semiologia* com uma importante discussão sobre o que seria *língua* e *fala*. Fazendo referência direta a Saussure, o autor começa distinguindo uma da outra pela noção de que “a *língua* é, então, praticamente, a linguagem menos a *fala*: é, ao mesmo tempo, uma instituição social e um sistema de valores” (BARTHES,2012,p.4). A *fala* vem a ser, portanto, um ato individual, um recorte específico do código da *língua* para expressar o pensamento.

De maneira circular, segue o argumento de que *fala* e *língua* estão tão intimamente ligados que, em última análise, não haveria *fala* sem *língua* e nem *língua* sem *fala*. Enquanto, por um lado, o ato de falar já pressupõe a *língua*: “(...) qualquer *fala*, desde que tomada como processo de comunicação, já é *língua*”. Para Barthes, a *língua* é uma espécie de depositário de práticas individuais – *fala* – e é precisamente no ato individual de falar que a *língua* evolui.

Por outro lado, Barthes (2012) diz que não há uma linguística da *fala*, pois só a *língua* é passível de ser estudada:

(...) é inútil perguntar-se se [sic] cumpre estudar a *fala* antes da *língua*; a alternativa é impossível e só se pode estudar imediatamente a *fala* no que ela tem de linguístico (de “glótico”). É igualmente inútil perguntar-se, primeiro, como separar a *língua* da *fala*: não se trata aí de uma diligência prévia, mas, muito ao contrário, da própria essência da investigação linguística (e semiológica, mais tarde): separar a *língua* da *fala* é, de um só lance, estabelecer o processo do sentido (BARTHES, 2012, p.24).

A despeito da discussão que se segue, em relação à dicotomia *fala/língua*, onde o autor cita diferentes abordagens dessa questão, nos centraremos (até por não ser a intenção, nesse momento, aprofundar a discussão semiótica) no que o autor chama de “sociologia das comunicações de massa”.

As comunicações de massa são sistemas complexos, cujo interior é povoado por diferentes *línguas* – cabendo aqui, inclusive, a distinção entre *língua original* e *língua subsidiária*. A *fala*, nesse contexto, vem a ser a atividade individual combinatória que atua no corpo da *língua* e dela extrai a mensagem a ser transmitida.

Barthes (2012) faz uso de uma metáfora: o *Carro* como um complexo de pormenores – língua – que é particularizado no processo de seleção e agrupamento combinatório, dando origem ao específico, ao *Este carro – fala*. Do geral e abstrato, de um conceito que engloba todas as possibilidades, o processo de particularização é uma ação do indivíduo que está, vale ressaltar, determinada a priori, pelo conjunto de todas as possibilidades: possibilidades finitas dadas pelo modelo – língua - que oferecem uma liberdade controlada da ação individual – *fala*.

Para o entendimento dessa fala única e individual encontramos em Rousseau (1978) e em Derrida (2011) uma enorme fonte de reflexões. “Falar antes de saber falar, este o limite para o qual obstinadamente Rousseau conduz a sua repetição de origem”(DERRIDA, 2011, p.301). “Falar antes de falar” pressupõe uma linguagem potente, uma potencialidade no se fazer entender que, para Rousseau, caracteriza a linguagem da criança: ela sabe o que sente e sabe o que quer comunicar, apenas não tem domínio de uma linguagem articulada e codificada. Essa voz natural ou inarticulada se encontra em um intermediário “entre o pré-linguístico e o linguístico, entre o grito e a fala, entre o animal e o homem (...)”(DERRIDA,2011,p.300).<sup>2</sup>

Dessa fala inarticulada à atividade consciente que persegue, pela expressividade, o sopro que há atrás da articulação, o homem realiza a ponte entre o humano e o sobre-humano:

Deste modelo exemplar de um sopro (pneuma) puro e de uma vida não-encetada, de um canto e de uma linguagem não-articulados, de uma fala sem espaçamento, nós temos, embora utópico e atópico, um paradigma à nossa medida. Podemos nomeá-lo e defini-lo. É o pneuma: pura vocalização, forma de um canto inarticulado, sem fala, cujo nome quer dizer sopro, que nos é inspirado por Deus e só a ele se pode dirigir (DERRIDA,2011, p.303).

Este seria o primeiro estágio da linguagem, puramente intuitiva, representando um grito da natureza. O gozo de um presente contínuo e da fruição da presença a si. E sobre isso, diz Rousseau (1978), no Ensaio:

Onde, pois, estará essa origem? Nas necessidades morais, nas paixões. Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acoisa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas, para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas. Tudo isso não será indistintamente verdadeiro, porém dentro em pouco voltarei ao assunto (ROUSSEAU, 1978, p.266)

Se de um lado, na origem, Rousseau identifica o sopro como elemento criador e materializador de uma complementaridade – uma paixão a ser saciada - a referência aos aspectos expressivos e musicais da linguagem articulada também são bem presentes no *Ensaio*. Rousseau aponta que a melodia esteve presente na fala, desde sua origem, até quando analisa diferentes idiomas, enriquecendo-os com elementos de expressividade. Contorno melódico, inflexão, e demais atributos musicais dão à fala maior potencialidade expressiva. Nas palavras de Freitas (2008):

A arte musical surge no pensamento de Rousseau como condição essencial para a restauração da plena comunicação; ela não se restringe a proporcionar o prazer, – como já nos dizia o primeiro Discurso. Eis a razão do destaque atribuído à melodia, nas teorias musicais do filósofo, e à crítica empreendida no Ensaio às línguas destituídas dela, pois o valor ético se constitui na norma a partir da qual será julgado o valor estético. Se a melodia se converte em uma noção central, isto deriva da afinidade original entre linguagem musical e linguagem verbal. A melodia é a primeira linguagem e essa fusão entre música e poesia é que irá dotar a música antiga de um poder expressivo incomparável, como lemos no verbete “Música” da Enciclopédia: “... ela a seguia passo a passo, exprimindo exatamente o número e a medida e não se aplicava senão a lhe dar mais brilho e majestade” (FREITAS,2008).

O desenvolvimento da língua é, para a linguagem, o que o desenvolvimento da harmonia é para a Música: um processo racional de construção de códigos, leis e relações que sempre vão estar vinculados a um estado original latente: *o sopro*, para a língua, assim como a *melodia* para a Música. Segue-se, portanto, que na origem, a linguagem humana era figurativa e poética (Freitas, 2008), ou seja, o sentido figurado antecede o sentido próprio e que, nesse sentido é possível transpor as palavras e as ideias, em busca do que se figura na base do discurso:

Bem sei que, neste ponto, o leitor me interromperá e me perguntará como pode uma expressão ser figurada antes de ter um sentido próprio, se a figura consiste na

translação do sentido. Concedo-o; mas, para me compreenderem, será preciso substituir a palavra que transpomos pela idéia que a paixão nos oferece — só se transpõem as palavras porque se transpõem também as idéias, pois de outro modo a linguagem figurada nada significaria. (ROUSSEAU, 1978, p.267)

Enquanto Rousseau (1978) trata lindamente da origem da fala e da língua e estabelece relações com a música e a expressividade, sobrevêm algumas questões a respeito do porquê do desenvolvimento dessas ideias. Freitas (2008) cita, por exemplo, na seguinte passagem:

Assim sendo, cabe-nos indagar o porquê da insistência de Rousseau em enfatizar as qualidades da linguagem primitiva, considerando-se, sobretudo, que a condição do homem civilizado é irreversível. O retorno ao estado de natureza não é apenas impossível como ainda indesejável (Baczko, 1974, p.138, apud FREITAS (2008)).

Nesse ponto exatamente que procuramos demonstrar pelo acima exposto, que a utilização do *vocalize* em MINAS, por Milton Nascimento, vem a ser, segundo essa abordagem, a constituição de uma linguagem figurada e poética, não articulada. À semelhança do que propõe Rousseau como origem da língua, a fruição de si mesmo em momentos de maior expressividade musical estabelecem quase como necessidade humana a renúncia à palavra: a busca sobre-humana pelo sopro anterior, a presença pura e um sentido direto de expressão do indizível.

Tal pode ser observado nas relações entre letras e melodias e também no aspecto funcional das seções de *vocalize*: via de regra os *vocalizes* estão presentes em momentos de culminância expressiva, reproduzindo o grito atrás do *dizível*, em seções definidas e com funções claras e definidas.

O *vocalize* se torna, então, inerente à composição, um aspecto indissociável. E mesmo a silabação, a escolha de consoantes e vogais parece se estabelecer de forma definitiva, criando pela repetição, uma lógica discursiva, uma unidade entre discursos e mesmo uma coerência dos discursos sobre esses discursos. Se a primeira pode ser verificada pela comparação de diferentes gravações, a segunda pela comparação de composições, a última pode ser verificada pelos discursos secundários: o que dizem todos sobre isso, o que dizem diferentes textos de diferentes autores, o que dizem consumidores, o que diz o processo de historicização das obras.

#### 4. Referências

- BARTHES, Roland. *Elementos de Sociologia*. 19<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. O que quer dizer falar. In: *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2004. p.101-117.
- CROCKER, Richard L. Melisma. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963>. Acesso em: 14/07/2008.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 22<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- FREITAS, Jacira de. *Linguagem Natural E Música Em Rousseau: A Busca Da Expressividade*. São Paulo: Trans/Form/Ação [online], 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v31n1/v31n1a03.pdf>. Acesso em: 27/02/2014.
- HARRIS, Ellen T. Bocca chiusa. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963>. Acesso em: 14/07/2008.
- JANDER, Owen. Vocalize. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963>. Acesso em: 14/07/2008.
- MINAS. Novelli (Compositor). Milton Nascimento (Intérprete). Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1975. Compact Disc.
- ROBINSON, J. Bradford. Vocalese. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963>. Acesso em: 14/07/2008.
- ROUSSEAU, J.-J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- TREITLER, Leo. Music Analysis in a Historical Context. In: *Music and the historical imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. p. 67-78.

---

<sup>1</sup> Segundo o Grove Music Online, o *vocalize* pode ser entendido como “um exercício vocal sem texto” (JANDER,2008) derivado de duas tradições: uma, iniciada no século XIX, quando se tornou usual publicar solfeggi e essercizi com acompanhamento de piano (JANDER,2008). A outra diz respeito às composições vocais sem texto: de um lado, manuais que, desde o século XVIII, se apoiavam em composições já existentes para fornecer subsídios de estudo da técnica; e de outro lado, composições sem texto, essas não apenas exercícios, mas “composições genuínas mas que raramente mereciam uma performance pública”(JANDER,2008).

Embora já em 1848 fosse encontrada uma composição para voz e piano, onde a voz seria usada como instrumento solo (Sonatina de Spohr), apenas no século XX que essa prática se expande (Fauré, Ravel, Casella, Cilea, Giordano, Respighi, Rachmaninoff) de modo que diversos compositores tenham produzido “uma ou duas obras desse tipo” (JANDER,2008).

Especialmente em coros, compositores frequentemente usam a técnica da bocca chiusa para atingir resultados de coloratura especial (HARRIS,2008). Esse mesmo autor define a técnica de forma sucinta como sendo o “canto sem palavras de boca fechada” (HARRIS,2008).

O jazz moderno se utiliza dessa técnica, com a diferença característica de empregar novas palavras, novas sílabas, palavras inventadas na tentativa de “captar o “feeling” do instrumento solista” (ROBINSON,2008). Nesse sentido, o termo *vocalize* ganha o sufixo ese que indica uma “linguagem privada” e assim surge o termo vocalese, que se aplica a essa técnica no universo jazzístico (ROBINSON,2008).

Podemos traduzir o que Robinson chama de “feeling”, aqui, por elementos de articulação e de timbre do instrumento solista: por isso, a invenção de palavras busca alinhar vogais e consoantes que possam

---

melhor expressar o fraseado do instrumento solista e suas características idiomáticas. Ainda que estejamos nas fronteiras do indizível, do discurso não inteligível, porém, e sobretudo, expressivo, na prática jazzística prevalece o caráter improvisatório favorecido pelos aspectos da tradição oral.<sup>1</sup> A “linguagem privada” faz menção a um aspecto do campo: o bom e o bem feito são determinados pelos pares, à medida que reconhecem entre si essas práticas como legítimas: do uso das sílabas, das divisões rítmicas e dos intervalos melódicos, por exemplo.

O *vocalize*, por sua vez, tem origem no melisma, que vem a ser “um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas para uma única sílaba”(CROCKER,2008). O termo tanto define “uma maneira de cantar, o ethos do canto” como também “uma instância específica – a melodia” (CROCKER,2008).

O canto melismático, cuja origem está no Canto Gregoriano, que é, segundo o autor, o mais antigo repertório representativo do canto melismático é carregado de expressividade. O autor enfatiza o aspecto formal da composição melismática como sendo “regular e previsível” determinando o que ele chama de “composição oral”, com padrões rítmicos e melódicos característicos (CROCKER,2008).

Nessa tradição, observa-se uma terceira abordagem da não-palavra: o prolongamento de uma sílaba em mais de seis notas provoca a sensação de ininteligibilidade do texto, ainda que haja ali, a palavra propriamente dita.

<sup>2</sup> Dessa fala inarticulada e ao mesmo tempo carregada de complementaridade – que vem a ser a falta, o desejo e a necessidade que se enuncia na fala – surge o que Barthes(2012) chama de *idioleto*: uma linguagem falada por apenas um indivíduo, “noção bastante ilusória”(Barthes,2012,p.29) para o autor. Barthes no entanto não amplia a discussão e cita *en passant* três autores que abordaram o assunto: Martinet, Jacobson e Ebeling.