



A voz como ferramenta do discurso: paralelos entre a linguagem falada e o improviso vocal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

Luisa De Athayde Meirelles
Unicamp – *luisavozm@gmail.com*

Regina Machado
Unicamp – *reginamachado@uol.com.br*

Resumo: O artigo em questão aborda as possíveis relações entre linguagem e música, trazendo como objeto de análise o improviso vocal, mais especificamente o *Scat singing*, em uma tentativa de compreensão da relação deste com o texto musical improvisado. Em seguida, em uma abordagem mais específica, apontamos resultados de pesquisas na área da neurociência que relacionam música e linguagem em seus processos neurológicos.

Palavras-chave: Linguagem. Música. Improviso vocal. Neurociência.

The Voice as a Tool of The Speech: Parallels Between Spoken Language and Vocal Improvisation

Abstract: This article approaches the possible relationship between language and music, bringing vocal improvisation as an object of analysis, more specifically the Scat singing, intending to comprehend the connection between syllable choices and the musical text. Then we proceed to a more specific point of view, appointing to neuroscience research results that relate music and language to their neurological processes.

Keywords: Language. Music. Vocal improvisation. Neuroscience.

1. A voz como ferramenta do discurso

A ideia de que quem improvisa está “dizendo algo” é bastante difundida entre os improvisadores, os quais afirmam que o improviso é uma forma de comunicação, na qual o que se diz e como se diz é fundamental para a compreensão do contexto musical. Segundo Monson (1994, p. 313), “A afirmação dos músicos, de que eles estão dizendo algo, parece ser bem plausível, já que através das suas invocações musicais, eles *estão* dizendo algo para aqueles que compartilham o conhecimento aural dessa tradição”¹. Ou seja, existe uma retórica presente no discurso do improvisador que busca um entendimento no ouvinte, esse deve ser capaz de reconhecer os elementos presentes naquele contexto musical, a partir da construção de um referencial cultural. Segundo Nattiez:

A música não é uma narrativa, mas um estímulo para criar uma narrativa(...). Ela potencializa o engajamento em um “impulso narrativo”, que o ouvinte percebe e persegue dentro da sintaxe. Se o ouvinte, na sua audição, experiencia a persuasão do que eu gosto de chamar o “impulso narrativo” (...), isso é porque ele ou ela ouve (no nível restrito ao discurso musical) memórias, expectativas e resoluções, mas não

sabe o que é esperado, o que é resolvido (Nattiez, 1990, apud Edwards, 2002, p.623)²

Portanto, admitindo que a improvisação representa um discurso no qual “os músicos tomam emprestado, citam, transformam e invertem a música de vários tipos de repertório na sua performance”³ (Ibidem, p. 313), é possível pensar no instrumento como portador de uma voz que dá vida a esse discurso, uma voz que carrega significados e é imbuída de carga histórica e cultural. Como ressalta Murray a respeito do blues:

As nuances tonais do blues são também uma questão de cantores tocando com suas vozes como se estivessem tocando um instrumento, e de instrumentistas usando seus metais, madeiras, cordas, teclado e percussão como extensões da voz humana (Murray, 1976, p.114)⁴

A voz parece ser o elemento chave quando relacionamos linguagem e música, pois ela seria o mecanismo que dá vida a ambos, seja através da fala, da voz simbólica do instrumento, ou ainda o mais óbvio, da voz que canta. Por isso, ainda pensando no campo da improvisação, abordaremos o *Scat singing* como ferramenta para o entendimento da voz presente na improvisação vocal e quais seriam os seus elos com a estrutura e funcionamento da linguagem.

O *Scat singing* é um estilo de improvisação vocal utilizado principalmente no idioma jazzístico. Trata-se de um solo vocal que utiliza fonemas ao invés do texto narrativo e é criado na hora em que é realizado. Conta uma anedota que o *Scat* teria sido inventado por Louis Armstrong durante a gravação da música “Heebie Jeebies”, quando houve um incidente com o papel que carregava a letra da música e o cantor teve que improvisar alguma solução, no caso, criou uma melodia com fonemas aleatórios. Segundo Louis:

... Então quando eu deixei o papel cair, eu imediatamente voltei para o trompete e comecei a fazer um scat...assim como se nada tivesse acontecido... quando terminei a gravação eu sabia que os técnicos da gravadora iriam jogar isso fora...e para a minha surpresa eles vieram correndo da mesa de controle e disseram – “Deixa isso” (Armstrong, 1951, apud, Edwards, 2002, p.619).⁵

De acordo com Bob Stoloff, autor que desenvolveu um método amplamente difundido para o estudo desse estilo de improvisação vocal, o *Scat singing* seria:

(...) a vocalização de sons e sílabas que são musicais, mas sem uma tradução literal. Os artistas utilizam diferentes abordagens estilísticas similares a dialetos da língua. Em uma certa extensão, a escolha das sílabas é enigmática, exceto pra dizer que um som, ou seu contraste com outros, cria a sintaxe dele mesmo⁶ (Stoloff, 1998, p.6)

Aqui a questão da língua se faz ainda mais presente. Dado que o *Scat singing* depende de uma escolha silábica, até que ponto essas sílabas fariam sentido enquanto

elemento discursivo, argumento da retórica musical? Esses fonemas seriam aleatórios? Do ponto de vista musical, no caso do *Scat*, a escolha silábica parece estar em algum nível relacionada com o fraseado rítmico, ou seja, com a escolha das células rítmicas utilizadas, as quais seriam melhor articuladas com o uso de determinadas consoantes/vogais (por exemplo, consoantes plosivas, fricativas, vogais mais abertas ou mais fechadas). É interessante notar que no método escrito por Stoloff, a introdução dos fonemas mais utilizados no *Scat* está vinculada com a introdução das células rítmicas, evidenciando a interdependência entre esses dois elementos. No entanto, ressalta que a escolha silábica não deve ser o ponto de partida para a improvisação, mas na verdade, um movimento espontâneo do cantor. Um pouco mais à frente, o autor sugere que “o *Scat singing* tradicional utiliza combinações particulares de sílabas que podem ser aprendidas assim como alguém aprende uma língua estrangeira”⁷ (Ibidem, p.15), traçando um paralelo importante que revela a ideia do improviso vocal enquanto discurso, enquanto ferramenta linguística.

As primeiras tentativas de utilizar o *Scat* estão relacionadas com a imitação de línguas estrangeiras, ou seja, uma simulação do que seria o chinês ou o árabe com base apenas na percepção auditiva do cantor.

Grupos, incluindo Slim e Slam, resignificaram de maneira similar o *Scat*, indo de um falso chinês em “Chinatown, My Chinatown” (1938) ao pseudo-Yddish em “Matzoh Balls” (1939). (Edwards, 2002, p.627)⁸

Essa é uma característica importante do estilo, que mais uma vez busca a aproximação da língua falada e ainda segundo o autor, representa a relação com a alteridade, através do fascínio pelo que é estrangeiro.

Existe uma escolha inconsciente dos fonemas, que resulta na construção de um significado, seja ele semântico ou mesmo retórico. “Em relação ao *Scat singing* (...), podemos falar mais especificamente não apenas sobre sintaxe, mas sobre a contingência de algumas escolhas retóricas, em particular dentro da performance da música negra”⁹ (Ibidem, 2002, p.623). Se pensarmos na expressão musical, mais especificamente no improviso vocal através do *Scat*, como sendo o fruto da expressão individual e coletiva, das suas referências e bagagem cultural/histórica, é possível encontrar na música negra norte-americana, por exemplo, um tipo de lamento, de melancolia inserida na performance, o que se manifesta também na escolha das sílabas utilizadas. Essa é mais uma forma de “dizer”, de “contar” algo através da performance vocal, que se apropria de fonemas, e não de uma letra propriamente dita, como veículo da expressividade.

2. A música e a linguagem – experimentos e estudos neurológicos

No campo das ciências neurológicas, existe uma polêmica nas pesquisas que investigam a relação entre música e linguagem e de que forma elas são processadas no cérebro. De acordo com a neuropsicologia por exemplo, música e linguagem são processadas em partes diferentes do cérebro, cada uma responsável por um domínio específico. Isso seria comprovado através de casos de pacientes que sofreram algum tipo de dano em áreas específicas do cérebro com efeitos colaterais relacionados a um tipo de percepção, mas não a outra. Por exemplo, testes realizados com pacientes que sofrem de amusia (insensibilidade à mudança de tonalidade) mostraram que esses mesmos pacientes continuaram com as habilidades linguísticas intactas (falar, escrever, compreender). Assim como pacientes que sofreram de “pure word deafness” (em português, surdez para a palavra pura), que constitui a falta de compreensão da fala, continuaram com suas habilidades de percepção musical intactas (Patel, 2012, p.3-4)

Se a neuropsicologia nega qualquer tipo de relação entre música e linguagem nos processos neurológicos, por outro lado o campo da neuroimagem vem demonstrando resultados interessantes nas suas pesquisas que possibilitam uma visão diferente do processo. De acordo com as pesquisas realizadas, existe sim uma relação entre música e linguagem no aspecto cognitivo, mas que diz respeito aos processos utilizados e não às áreas de domínio específico. Alguns pesquisadores consideram que em certos casos, a percepção e cognição da música e da linguagem estão relacionadas e utilizam os mesmos mecanismos neurológicos para a sua compreensão.

O pesquisador Aniruddh Patel demonstrou através de experimentos, que tanto a sintaxe musical quanto a sintaxe gramatical são processadas no cérebro de forma a utilizar a mesma fonte de recursos neurológicos. Apesar de possuírem gramáticas diferentes, música e linguagem compartilham elementos que devem ser organizados de forma hierárquica para que o outro a compreenda (Ibidem, p.8-9). Por exemplo, na língua existe uma hierarquia entre as palavras que requer uma organização específica. Dessa forma, preposição, artigo, adjetivo devem seguir uma ordem para que a frase faça sentido. Apesar de na música não haver uma dependência tão forte entre os elementos, pelo menos na música ocidental como a conhecemos, é necessária uma organização e uma estrutura que requer a escolha correta de acordes e notas.

Ainda de acordo com Patel, a percepção musical se relaciona intimamente com a percepção dos fonemas. Experimentos realizados por Wong et. al. demonstraram que

indivíduos que apresentam maior habilidade musical, aprendem de maneira mais rápida uma segunda língua (Patel, 2012, p.27-28). Observando uma parte do cérebro denominada *colliculus* inferior, responsável pela percepção das frequências sonoras, Patel concluiu que em músicos essa resposta se dá de maneira mais acentuada do que em não músicos, fazendo com que estes sejam capazes de reconhecer mais fonemas dos que os segundos.

Voltando para a abordagem da improvisação como linguagem, o pesquisador Charles Limb desenvolveu experimentos através do uso da ressonância magnética (fMRI, Functional Magnetic Resonance Imaging) que analisaram o cérebro de músicos enquanto improvisavam. O objetivo desse experimento era observar de que forma e em que partes do cérebro se dá a criatividade musical, concluindo que o cérebro do improvisador funciona de uma forma particular enquanto improvisa, desativando partes que seriam responsáveis pela auto-monitoração e pelo senso de coerência e planejamento, o que fez Limb concluir que o improvisador entra em uma espécie de transe enquanto improvisa, possibilitando uma intuição mais aguçada. (Limb, 2008, p.3)

Em um segundo experimento, Limb realizou uma análise no cérebro do improvisador enquanto dialogava com outro improvisador, situação muito comum entre músicos de jazz, na qual é bastante usual o contexto onde um “pergunta” e o outro “responde”. O experimento foi realizado através do fMRI, enquanto um músico improvisava uma frase através do piano MIDI¹⁰, o outro, que estava fora do aparelho, respondia com outra sequência de compassos improvisados. Os resultados desse experimento foram surpreendentes, mostrando uma ativação na área do cérebro chamada de *broca's área* (área de broca), local conhecido por ser responsável pela expressão da comunicação durante o processo da linguagem (Limb, 2010).

As pesquisas em torno dos processos cognitivos da música e da linguagem e suas relações apontam caminhos interessantes e encorajadores, contudo é preciso lembrar que ainda há muita divergência na área, que é visivelmente separada entre os que acreditam na prevalência do domínio específico, como é o caso da neuropsicologia, e os que acreditam na teoria de compartilhamento de recursos, suscitando importantes discussões e novas pesquisas a respeito do tema.

3. Conclusão

A relação entre esses dois domínios, música e linguagem, vai muito além dos estudos mais recentes. Ambas são formas de comunicação básicas em qualquer cultura,

portanto é pertinente a ideia de que existe uma intersecção na forma com que se manifestam e que são processadas pelos indivíduos.

Teóricos como Luiz Tatit, após a investigação sobre um amplo espectro de canções populares brasileiras, afirmam que a própria composição musical é construída a partir de elementos da prosódia da fala, o que influenciaria a elaboração de contornos melódicos que, no caso da canção, estariam relacionados com a letra (Tatit, Lopes, 2008, p.16-17). Outra pesquisa interessante é a do já citado Anihudd Patel, que investigou, através da análise de trezentos temas conhecidos, a influência da língua materna na maneira de compor de grandes compositores ingleses, como Delius, Elgar e Holst, e franceses, como Debussy, Fauré e Ravel. Patel descobriu que a música inglesa apresenta um maior contraste do ponto de vista rítmico, assim como a língua inglesa. De forma inversa funcionam a música e a língua francesas, que apresentaram menor contraste¹¹ (Patel, 2008). Considerando que o improvisado nada mais é do que “compor, ou simultaneamente, compor e interpretar, no calor do momento e sem nenhum tipo de preparação”¹² (Berliner, 1994, p.1), a influência da língua e da prosódia da fala também estariam presentes na criação espontânea de um improvisado, seja através de um instrumento ou da própria voz.

Como já falado acima, no jazz é comum se pensar em “discurso” quando se improvisa, e até trazer elementos da estrutura da linguagem para a construção do improvisado. O conceito de contar uma estória através da retórica musical e da escolha de motivos e frases melódicas, é inclusive um método de desenvolvimento de solos:

Paul Wertico aconselha seus alunos que ao iniciar um solo eles devem pensar em termos de desenvolver “personagens específicos e um enredo... você introduz esses pequenos elementos (musicais) que podem ser trazidos de volta depois; e a forma com que você os coloca juntos constrói uma pequena estória. Isso pode ser (na escala de) uma sentença ou um parágrafo...os grandes improvisadores são capazes de escrever um romance”¹³ (Ibidem, 1994, p.202)

Além disso, muitos músicos de jazz utilizam a ideia de “conversar consigo mesmo” enquanto improvisam, em uma espécie de diálogo interno, criando um alter-ego responsável por formular a resposta para a pergunta, a tensão para o relaxamento, um discurso dentro do discurso:

Uma abordagem é pra mim pensar em mim mesmo como sendo dois instrumentistas. Assim, o instrumentista de cima era um e o instrumentista de baixo era outro cara. Eu estava contando a estória como se existisse um diálogo entre dois instrumentistas. Eu ouvi Bird (Charlie Parker) e Trane (John Coltrane) e outros instrumentistas fazendo esse tipo de coisa nas gravações, como se eles tivessem se acompanhando¹⁴ (Hillyer, apud Berliner, 1994, p.195)

Os dois exemplos acima evidenciam a importância da linguagem dentro da prática da improvisação como facilitadora de um processo, onde os elementos da gramática musical se relacionam de tal forma a construir uma história, um discurso, que possui uma intenção e estrutura semelhantes à construção de frases e parágrafos. A retórica é um elemento comum em ambas as linguagens, e dentro dessa retórica é possível encontrar um elo entre os processos que as estruturam.

Se então, música e linguagem não só se relacionam como também são instrumentos facilitadores uma da outra, o instrumento central dessa convergência, seria a voz. A voz que comunica tanto através do texto linguístico, quanto do texto musical, único instrumento capaz de conectar melodia e letra. Contudo, essa possibilidade de comunicação se mantém mesmo sem a presença de uma letra, como acontece através do *Scat singing*. Como já discutido anteriormente, apesar de não existir um significado semântico nas sílabas utilizadas no *Scat*, existe sim um vocabulário próprio do idioma que se mostra eficaz para a compreensão do discurso utilizado pelo solista.

Inicialmente, o *Scat* representou uma tentativa de imitação de outras línguas, como mencionado anteriormente nesse trabalho – existe uma gravação datada de 1917 da música “*From here to Shanghai*” onde o cantor de *vaudeville* Gene Green tenta imitar o mandarim (Edwards, 2002, p.619), o que representa mais um indício da manifestação da linguagem através do improviso vocal, mesmo sem um conteúdo semântico. O que importa aqui é a representação da língua e a comunicação através de símbolos inscritos no discurso musical, as notas escolhidas, células rítmicas, e mais ainda, nesse caso, pela manifestação da melodia através de fonemas específicos.

Estudos da neurociência apontam para uma objetivação maior do tema, analisando em um contexto primário, cerebral, os processos disparados na compreensão e expressão da música e da linguagem. Apesar de comprovada independência dos domínios específicos, as pesquisas realizadas são suficientes para indicar que música e linguagem são expressões semelhantes do indivíduo e que uma auxilia na compreensão da outra. O improviso vocal representaria então uma combinação dos elementos dos dois domínios, e pode ser considerado um ponto alto da expressividade criativa do indivíduo. Se pensarmos em uma simbiose quase total entre música e linguagem, a voz seria a ferramenta chave dessa união.

Referências:

BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Edição Kindle.

EDWARDS, Brent Hayes. *Louis Armstrong and the Syntax of Scat*. *Critical Inquiry*, Vol. 28, No.3. Chicago: University of Chicago press, 2002. pp. 618-649.

LIMB CJ, Braun Ar. *Neural Substrates of Spontaneous Musical Performance: An fMRI study of jazz improvisation*. *PLoS ONE* 3(2): e1679. doi: 10.1371/journal.pone.0001679, 2008.

MONSON, Ingrid. *Doubleness and jazz improvisation: irony, parody and Ethnomusicology*. The University of Chicago Press. *Critical Inquiry*, Vol.20, No.2, (inverno, 1994), pp.283-313.

MURRAY, Albert. *Stomping the Blues*. New York: 1976. pp. 108-114.

PATEL, Aniruddh D. *Language, music and the brain: a resource-sharing framework*. In: P. Rebuschat, M. Rohrmeier, J. Hawkings, & I. Cross (Eds.), *Language and music as cognitive systems* (pp.204-223). Oxford: Oxford University Press, 2012.

TATIT, Luiz; LOPES Ivan C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

STOLOFF, Bob. *Scat! Vocal improvisation Techniques*. Nova York: Music Sales, 1996.

Trabalhos publicados online:

LIMB, Charles. *Charles Limb: seu cérebro no improviso*. TedxMidAtlantic, 2010. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/charles_limb_your_brain_on_improv?language=pt-br>. Acesso em: 16 de out. de 2016.

PATEL, Aniruddh. *The Music of Language and the Language of music*. Library of Congress, 2008. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2oMvtw4aeEY&t=13s>>. Acesso em: 15 de out. de 2016.

Notas

¹ Tradução realizada pela autora. Texto original: “The claim of musicians that they are saying something seem to be quite apt because through their musical invocations they *are* saying something to those who share aural knowledge of the tradition”.

² Tradução realizada pela autora. Texto original: “Music is not a narrative, but an incitement to make a narrative(...). It signifies as a potentiality, engaging a ‘narrative impulse’ in the listener who follows and fills in its syntax. If the listener, in hearing music, experiences the suasion of what I would like to call the narrative impulse (...), this is because he or she hears (on the level of strictly musical discourse) recollections, expectations, and resolutions, but does not know what is expected, what is resolved”

³ Tradução realizada pela autora. Texto original: “When improvising, musicians borrow, quote, transform, and invert music from all sorts of repertoires in their musical play”.

⁴ Tradução realizada pela autora. Texto original: “The tonal nuances of blues music, are also a matter of singer playing with their voices as if performing on an instrument, and of instrumentalists using their brasses, woodwinds, strings, keyboards and percussion as extensions of the human voice”.

⁵ Tradução realizada pela autora. Texto original: “(...) ... So when I dropped the paper, I immediately turned back into the horn and started scating... Just as nothing had happened.. When I finished the record I just Knew the recording people would throw it out.. And to my surprise they all came running out of the controlling booth and said – ‘Leave That In’”

⁶ Tradução realizada pela autora. Texto original: “(...) the vocalization of sounds and syllables that are musical but have no literal translation. Artists use different stylistic approaches similar to language dialects. To a certain extent, the choice of syllables is enigmatic, except to say that a sound, or its contrast with others, creates a syntax of its own”.

⁷ Tradução realizada pela autora. Texto original: “traditional scat singing does utilize particular syllable combinations that can be learned much as one learns a foreign language”.

⁸ Tradução realizada pela autora. Texto original: “Groups including Slim and Slam performed equal-opportunity scat reification, moving from the faux Chinese of their ‘Chinatown, My Chinatown’(1938) to a pseudo-Yiddish in ‘Matzoh Balls’(1939)”.

⁹ Tradução realizada pela autora. Texto original: “With regards to scat singing (...), one should be able to speak more specifically not just about syntax but about the contingency of particular rhetorical choices in black musical performances”.

¹⁰ Musical Instrument Digital Interface

¹¹ Para mais detalhes em relação à pesquisa feita por Patel, acesse:

<https://www.youtube.com/watch?v=2oMvtw4aeEY&feature=youtu.be>. Último acesso realizado em 21/11/16

¹² Tradução realizada pelo autor. Texto original: “(...) to compose, or simultaneously compose and perform, on the spur of the momento nad without any preparation”.

¹³ Tradução realizada pelo autor. Texto original: “Paul Wertico advises his students that in initiating a solo they should think in terms of developing specific ‘characters’ and a plot.. you introduce these little different (musical) things that can be brought back out later on; and the way you put them together makes a little story. That can be (on the scale of) a sentence or a paragraph...(...)”

¹⁴ Tradução realizada pela autora. Texto original: “One approach is for me to think of myself as being two players. See, the upper player was one guy and the lower player was another guy. I was telling the story as if there was a dialogue going on between the two player. I’ve heard Trane and Bird and other players do that kind of thing on records, like they were accompanying themselves”.