

O GESTO VOCAL SEGUNDO A PSICOLINGUÍSTICA E SUA INFLUÊNCIA NA OBRA VOCAL DE LUCIANO BERIO

Willa Soanne Martins

UNIRIO

Doutorado em Música

SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação / Teoria da Música

Resumo: Este artigo trata de parte dos resultados de um estudo do gesto vocal em música, com foco na influência do conceito de gesto vocal da psicolinguística, principalmente de George Herbert Mead, no pensamento composicional de Luciano Berio em suas obras vocais dos meados do século XX.

Palavras-chave: Gesto vocal; Música contemporânea; Técnicas estendidas; Luciano Berio; George Herbert Mead.

Abstract: This article is part of the results of the study gesture in vocal music, with a focus on the influence of the concept of vocal gesture of psycholinguistics, especially George Herbert Mead, the compositional thinking of Luciano Berio in his vocal works of the mid-twentieth century.

Keywords: Vocal gesture; Contemporary music; Extended techniques; Luciano Berio, George Herbert Mead.

Luciano Berio, um dos principais compositores responsáveis pelos experimentos de novos sons e possibilidades expressivas da voz no século XX, conhecidos hoje como técnicas estendidas da voz, explica seu interesse pelo material vocal da seguinte forma:

Não estou interessado no som por si só – e menos ainda no efeito sonoro, vocal ou instrumental. Eu trabalho com palavras porque eu encontrei um novo sentido nelas analisando-as acústica e musicalmente. Eu redescobri a palavra. Mesmo considerando a respiração e suspiros, estes não são efeitos, mas gestos vocais que também carregam um significado: eles devem ser considerados e percebidos em seu contexto.¹ (Berio, 1981, *apud* EDWARD, 2004, p. 21).

Berio sempre foi atento as possibilidades expressivas da voz pura e todos os significados que esta pode carregar em si mesma, em todos os níveis de associações e com essa percepção pessoal dedicou-se de forma única as obras que compôs pra voz.

¹ *I am not interested in sound by itself – and even less in sound effects, whether of vocal or instrumental origin. I work with words because I find new meaning in them by analyzing them acoustically and musically. I rediscover the word. As far as breathing and sighing are concerned, these are not effect but vocal gestures which also carry a meaning: they must be considered and perceived in their proper context.*

Fui sempre sensível, demais até, ao excesso de conotações que a voz tem em si. A voz, do ruído mais insolente ao canto mais refinado, significa sempre alguma coisa, remete sempre para algo diferente dela e cria uma gama muito vasta de associações: culturais, musicais, cotidianas, emotivas, fisiológicas, etc. (BERIO, 1981, p. 80).

Berio diferencia efeitos vocais de gestos vocais e para buscarmos um maior esclarecimento sobre o significado dessa diferenciação, foram observados dois dos principais autores da psicolinguística para que se entenda o conceito de gesto vocal.

Wilhelm Wundt (1832–1920), um dos fundadores da moderna psicologia experimental, apesar de não se considerar um linguista, se dedicou a lançar as bases da psicologia da linguagem como disciplina auxiliar da linguística (CAMARA, 1975). Nos seus escritos em *Völkerpsychologie* (1900/01), está o que até hoje é considerada a origem da moderna teoria e prática em psicolinguística, principalmente na parte em que trata da linguagem e seus padrões de desenvolvimento. No capítulo III – *Die Sprachlaute* – se dedica à análise dos sons naturais (choro, riso, suspiro), expressões de raiva, sentimentos e também imitações de sons de objetos e animais. O fundamental para essas análises foram as conclusões que Wundt chegou acerca do desenvolvimento das funções expressivas dos sons vocais na linguagem dos animais e também da criança, principalmente por que, quando fala sobre a imitação dos sons, introduz a concepção de *Lautgebärde* que consiste nos movimentos faciais e corporais acompanhados de movimentos sonoros dos órgãos da fala. Esse conceito conduz ao de *gesto vocal* que, para Wundt, ocorre quando uma impressão objetiva e a imitação de sons – onomatopéias – estão conectadas resultando numa imitação vocal espontânea de processos externos. Ou seja, a origem do *gesto vocal* é um movimento dirigido pré-consciente com a finalidade de se imitar uma impressão que temos do mundo externo. (Vonk em JANKOWSKY, 1993, p. 237).

A noção de *gesto vocal* para Wundt reside no domínio do sujeito, no movimento expressivo dos órgãos articulatórios como sons que acompanham o ato de comer ou respirar. Delbrück (1901) exemplifica o que Wundt exatamente pretende descrever através do *Lautgebärden*: “Se eu, por exemplo, escuto um sino tocar, o objeto me afeta e meu corpo começa a tremer. Minha mão acompanha o movimento do sino e minha boca e lábios abrem e fecham.”² O som leva a um processo motor e muscular (*bammeln*) em associação a um processo objetivo (movimento) e a imitação do som. Então: “... a impressão viva produz uma ação ou um movimento de reflexo parecido com o dos órgãos articulatórios, um gesto vocal,

² *If I, for example, hear a bell ring, the object affects me and my body starts to tremble. My hand accompanies the movement of the bell and my mouth and lips open and close.* (1901, p. 79 – 80 apud VONK, 238).

que é adequado ao estímulo objetivo como é o gesto de apontar ou descrever do surdo-mudo, para o objeto ao qual quer chamar a atenção do seu interlocutor.”³ (Delbrück 1901, p. 79–80 *apud* VONK, 1993, p. 238).

Os estudos de Wundt conduzem ao entendimento de que o gesto vocal tem interlocutor, e foi esse caráter mais profundo do gesto vocal que despertou o interesse do americano George Herbert Mead (1863–1931) e se tornou o centro de suas pesquisas em psicologia.

Mead, filósofo da linha do interacionismo simbólico⁴, desenvolveu um pensamento que vem de encontro à abordagem a cerca do gesto vocal que Berio menciona em relação à música contemporânea. Suas reflexões acerca do trabalho de Wundt sobre gesto vocal e linguagem lançam um novo entendimento no que se refere à fundamentação da ontogênese da linguagem.

O autor defende que o gesto vocal surgiu inicialmente como uma expressão de uma emoção, e no desenvolver da filogenética, transformou-se numa forma de expressar também um significado intelectual, ou seja, que a primeira manifestação de linguagem do ser humano foi o gesto vocal. Desta forma, afirma “O gesto vocal é o meio particularmente adequado e funcional de utilizar e desenvolver a capacidade de responder a um estímulo conforme os outros o fariam e responderiam.”⁵ (Mead *apud* THAYER; 1981, p. 247).

Portanto, pode-se considerar que o gesto vocal está na origem da linguagem verbal, fazendo parte do desenvolvimento da própria espécie humana. Da mesma forma, também está na origem do processo individual de aprendizado e desenvolvimento linguístico sendo influenciado pelo ambiente social em que se vive.

Também Garcia e Freitas (2007) consideram o gesto vocal como expressão das primeiras manifestações de emoção como o choro de um bebê, pois consideram que estas já são uma primeira forma de comunicação. Já na fase adulta, completam, os gestos vocais se traduzem pelas entonações. “O desenvolvimento do Sistema Nervoso Central estimulado pela

³ *...the lively impression produces a drive or reflex-like movement of the articulatory organs, a vocal gesture which is as adequate to the objective stimulus as is the pointing or depicting gesture of the deaf-mute to the object, to which He wants to draw the attention of his opposite* (Wundt 1907, p. 314 *apud* VONK, 238).

⁴ Originada na Escola de Chicago, o interacionismo simbólico é um ramo da sociologia que trata das relações humanas. Defende a influência na interação social, dos significados particulares trazidos pelo indivíduo à interação, assim como os significados que ele obtém a partir dessa interação.

⁵ *The vocal gesture is the particularly apt and functional medium for using and developing the capacity to respond to one's own stimulus as others would and do respond.*

vivência social evoluciona o gesto vocal primitivo em voz articulada, surgindo então, a fala.” (FREITAS, 2007, p. 16). Completam ainda, que as entonações estão diretamente ligadas à fala condicionada a uma *habitus* vocal, ou seja, seu espaço social (FREITAS, 2007, p. 17).

Para Mead, o único tipo de gesto que permite um estímulo similar no emissor e no receptor é o gesto vocal. Um gesto só pode carregar um significado definido a ambos se suscitar uma resposta similar para os dois envolvidos numa ação particular social. A natureza oral do gesto vocal permite o indivíduo que o está pronunciando ouvi-lo da mesma forma que o outro e é justamente essa peculiaridade que permite explicar o porquê do gesto vocal ser o único gesto que permite a apreensão das atitudes das outras pessoas como se fosse a nossa própria conduta. Este atributo empático do gesto vocal é muito similar aos efeitos da escuta e fruição musical.

Sobre essas propriedades do gesto vocal em música pode-se concluir que Berio foi influenciado pelo pensamento da psicolinguista quando comenta sobre a sua *Sequenza III* (1965), obra para voz solo, que “a ênfase é colocada no simbolismo do som dos gestos vocais, na ‘sombra de significado’ que lhes acompanham, nas associações e conflitos que cada um que cria.”⁶. (BERIO, 1988). Estas “sombras de significado” do gesto vocal fazem o ouvinte interagir com a obra da mesma forma como defende Mead: como o único gesto capaz de provocar em ambos, emissor e receptor um mesmo estímulo. Berio aposta neste conceito e permeia suas obras vocais com esses elementos. O exemplo mais emblemático é a própria *Sequenza III*, obra onde pode-se entender e reconhecer expressões de emoção através dos gestos vocais mesmo sem a compreensão do texto, que aparece de forma fragmentada (as palavras são reduzidas à sílabas e fonemas), sons muitas vezes similares ao balbuciar das primeiras palavras de uma criança, ou seja, se remete a origem da linguagem primitiva do ser humano, gerada pela emoção, que constitui a motivação primordial do gesto vocal, conforme a psicolinguística.

Em *Sequenza III* para soprano de Luciano Berio, o uso do gesto vocal está expresso em toda a sua obra interagindo com o texto e os mais de quarenta padrões de emoções (*patterns of emotions*) e *comportamentos vocais* (*vocal behavior*), escritos diretamente na partitura e sublinhado, logo acima das ações vocais (*vocal actions*) e símbolos de efeitos vocais. Há uma extrema mobilidade dos comportamentos vocais e velocidade de transição de

⁶ *In Sequenza III the emphasis is placed on the sound symbolism of vocal gestures, on the ‘shadows of meaning’ that accompany them, on the associations and conflicts to which they give rise.*(1988 – extraído do encarte de Cd Berio *Sequenzas Ensemble InterContemporaine*).

um padrão de emoção ao outro e dessa forma o texto não pode ser disposto de forma literal. Sobre isso Berio comenta:

Eu tentei assimilar no processo musical muitos dos aspectos do comportamento vocal do cotidiano, inclusive os triviais, sem, no entanto deixar que isso me distanciasse de certos aspectos intermediários e também do canto em si. Para exercitar o controle sobre uma gama tão vasta de comportamentos vocais, eu tive que quebrar e aparentemente abandonar o texto para então ser capaz de restaurar os fragmentos em diferentes níveis expressivos, e recompô-los em unidades que não são mais discursivas e sim musicais.⁷ (BERIO, 1998, p. 12).

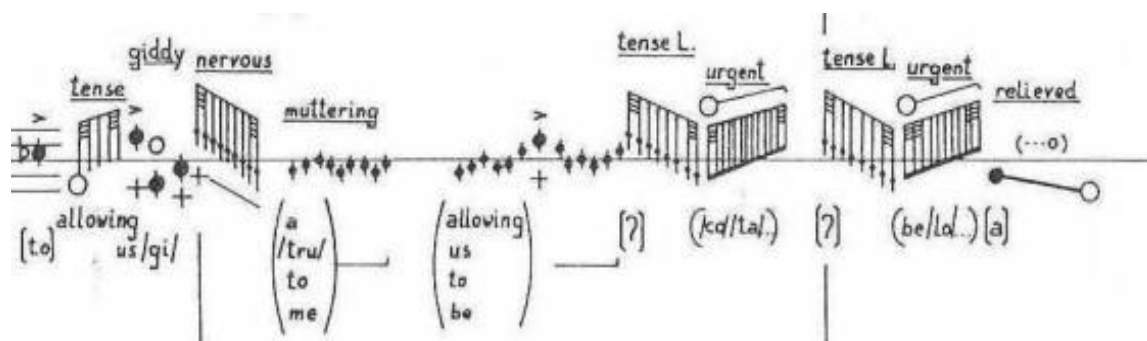
A sua estruturação da obra, afirma Berio, é como uma “invenção a três vozes” – segmentação do texto, gesto vocal e “expressões”. A primeira voz desse contraponto – o texto - aparece no plano inferior do sistema e foi escrito pelo poeta Markus Kutter. O texto no seu original em inglês é o seguinte:

<i>Give me</i>	<i>a few words</i>	<i>for a woman</i>
<i>to sing</i>	<i>a truth</i>	<i>allowing us</i>
<i>to build a house</i>	<i>without worrying</i>	<i>before night comes.</i>

A segunda voz, o gesto vocal, é representada pelas indicações de ações vocais ao longo da partitura explicados pelas instruções da bula, assim como os gráficos indicativos do movimento sonoro a ser executado, expresso pelas linhas horizontais e verticais, bolas pretas e brancas, alturas musicais definidas ou sugeridas, e assim por diante, que se encontra no meio do sistema.

A terceira voz é composto pelos estados de emoção e comportamentos vocais dispostos ao longo da partitura representados pelas expressões e risadas descritas na bula, que aparecem no plano superior da partitura destacadas de forma sublinhada, tais como: *anxious* (ansiosa), *apprehensive* (apreensiva), *bewildered* (confusa), *calm* (calma), entre outras, como podemos ver no exemplo musical no. 1 nas palavras: *tense, giddy, nervous, muttering, tense L. urgente e relieved.*

⁷ *I tried to assimilate into a musical process many aspects of everyday vocal behaviour, trivial ones included, though without allowing this to distance me from certain intermediate aspects and indeed real singing. To exercise control over so vast a range of vocal behavior I had to break up and seemingly to lay waste to the text, so as to be able to recover fragments from it on different expressive levels, and to recompose them into units that are no longer discursive but musical.*



Exemplo Musical 1: *Sequenza III* para voz solo de Luciano Berio, p. 1, fragmento extraído do 3º.sistema.

Os padrões de emoção, segundo Berio, reforçam de maneira alusiva e não concreta, o caráter gestual de cada momento. O texto fragmentado tem como objetivo um caráter mais musical do que discursivo, destacando desta forma o elemento principal dessa obra: a representação das reações emocionais humana pela voz e seus gestos. Berio, dessa forma, valoriza através da voz o fator humano, afinal o instrumento é o próprio executante, e os sons vocais estão relacionados diretamente com a subjetividade emotiva do intérprete. Não só a obra em si é levada em consideração durante a execução, mas também o eu do intérprete, tornando cada interpretação única.

Então se pode concluir que na principal “voz” desta “invenção a três vozes” o gesto vocal é o principal elemento musical responsável pela representação da carga emotiva contida na obra, pois o gesto vocal é um elemento musical que transporta significados através de associações e conflitos a cada ouvinte.

Baseado na observância das afirmações de Berio e na revisão teórica feita do conceito de gesto vocal da psicolinguística, pode-se sugerir que Berio foi influenciado pela conceituação de Mead e que tornou o gesto vocal um dos principais elementos utilizado em sua música vocal, conferindo aos sons vocais do cotidiano da fala e interjeições uma conceituação a um nível profundo de expressividade, não permitindo que sejam confundidos com simples experimentações sonoras. A utilização do gesto vocal em música é uma das suas principais contribuições na ampliação do conceito das obras vocais do século XX da vanguarda experimental de sua época, possivelmente influenciando o pensamento da produção subsequente. O gesto vocal expande as capacidades expressivas do canto, não só por suas inovações experimentais, mas por continuar ampliando as possibilidades de representação das emoções humanas, normalmente regidas pelas regras de convenções da retórica musical e fatores socioculturais.

Referências

BERIO, Luciano. Two Interviews, with Rossana Dalmonte and Bailint Andras Varga. Osmond-Smith, London: Marion Boyars, 1981.

_____. *Entrevista sobre a Música realizada por Rossana Dalmonte*. Tradução de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. Editora Civilização Brasileira, Bari/Roma: 1981.

CAMARA JR, Joaquim Mattoso *História da linguística*. Vozes. Petrópolis. 1995.

EDWARD, Patti Yvonne. *Luciano Berio's Sequenza III: The Use Of Vocal Gesture And The Genre Of The Mad Scene*. Dissertação. Doctor Of Musical Arts. University Of North Texas. 2004.

FLYNN, George. W. *Listening to Berio's Music*. The Musical Quarterly vol. 61, n.3. Oxford University Press. 1975.

FREITAS, Dilene. organizadora. *Tecendo Redes. Conexão entre sabers para a educação. E-papers Serviços Editoriais*. 2007.

JANKOWSKY, kurt r. *Studies in the History of the Language Sciences History of Linguistics* John Benjamins Publishing Company 1993.

SANTAELLA, LÚCIA. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. Iluminuras 2005.

SILVA, Filipe Carreira da *G. H. Mead A critical introduction* Polity Press Cambridge 2007.

THAYER, HORACE STANDISH *Meaning and action: a critical history of pragmatism* The Bobbs-Merrill Company, Inc 2a. Ed.1981.

Partitura de referência.

BERIO, Luciano, *Sequenza III per voce femminile*. Text: Markus Kutter. Universal Edition. 1966.