

**Faculdade de Música Souza Lima
Bacharelado em Performance e Composição**

Fernando Tomimura Miyashiro

**“Ants in my eyes Johnson”: processos interativos na melodização da fala do
desenho Rick and Morty realizada pelo baterista David Dockery.**

São Paulo
2020

Fernando Tomimura Miyashiro

“Ants in my eyes Johnson”: processos interativos na melodização da fala do desenho Rick and Morty realizada pelo baterista David Dockery.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao bacharelado em performance e composição, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel.

Orientador: Walter Nery

São Paulo
2020

Miyashiro, Fernando Tomimura.

Ants in my eyes Johnson: processos interativos na melodização da fala do desenho Rick and Morty. / Fernando Tomimura Miyashiro.- 2020.

25 f. ilustr.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2020.

Área de Concentração: Performance.

Orientador: Prof. Me. Walter Nery Filho.

1. Bateria. 2. Melodização. 3. Rick and Morty. 4. Docker, David. 5. Interpretação Melódica. 6. Ants in my eyes Johnson. 7. Speech Melody. I. Filho, Walter Nery (orientador). II. Título.

Bibliotecária responsável: Daniela da Silva Oliveira CRB 8/10189



**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA
DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA**

ATA No. 00x/201x

Às 15:00 horas do dia 22 do mês de dezembro de 2020, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Walter Nery Filho, Prof. Carlos Ezequiel e Prof. Rodrigo Morte para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado ANTS IN MY EYES JOHNSON: PROCESSOS INTERATIVOS NA MELODIZAÇÃO DA FALA DO DESENHO RICK AND MORTY REALIZADA PELO BATERISTA DAVID DOCKERY do aluno Fernando Tomimura Miyashiro.

Após a exposição oral, o candidato foi arguido pelos componentes da banca que reuniram-se reservadamente e decidiram pela APROVAÇÃO da monografia. Cumpre-se desta forma a normalização estabelecida pelo Regulamento do Trabalho de Conclusão do curso de Música.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor Walter Nery Filho, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.

Orientador
Prof. Walter Nery Filho

Prof. Carlos Ezequiel

Prof. Rodrigo Morte

Dedico este trabalho a todas as pessoas e energias que influenciaram a minha vida e me levaram ao momento presente, principalmente à minha família, que me educou e me permitiu viver o que vivi; amigos, que me ajudaram nos momentos difíceis e deram sentido aos momentos de calma; e aos meus professores pela dedicação e influência que sempre me fez crescer.

Agradecimentos

Agradeço aos meus amigos: Caio Máximo, Pedro Ferreira, Leandro Araújo, Leonardo Oliveira, Thais Sena, Letícia Amorim, Pedro Lago, Gustavo Martinez, Kelly Layher, Juliana Altoé, Rodrigo Luna, Fabrício Sampaio, Marco Trintinalha, Paulinho Alves, Vinícius Motta, Fábio Ocaña, Rafael Naine, Sandra Fugikawa, Regina Nascimento e Maria Esther.

A meus professores: Carlos Ezequiel, Vinícius Barros, Daniel Maudonnet, Júlia Tygel, Gilberto de Syllos, Pedro Ramos, Rodrigo Ursaia, Lupa Santiago, Ciro Visconti, Walter Nery, Evandro Pichirilli, Rodrigo Morte, Nenê e Bob Wyatt.

À minha família: Célia, Carlos, Neide, Marcus, Gabriela, Shigeko e Elisa

A todo o Souza Lima e a todos os artistas que inspiram a vida pelo mundo.

“Já que se há de escrever... Que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas.” - Clarisse Lispector.

Resumo

Este trabalho propõe realizar uma análise comparativa dos recursos estilísticos rítmicos utilizados por David Dockery em seu solo de bateria do vídeo “*Ants in my Eyes Johnson w/drums*”, em que realiza a melodização da fala¹ do personagem “*Ants in My Eyes Johnson*” do desenho Rick and Morty. Os excertos serão transcritos e apresentados em notação musical tradicional.

Palavras-chave: Bateria. Melodização. Rick and Morty. David Dockery. Interpretação melódica. Ants in My Eyes Johnson. Speech Melody.

Abstract

This work proposes a comparative analysis on the rhythmic stylistic resources used by David Dockery in his drum solo video “*Ants in my Eyes Johnson w / drums*”, in which he performs a Melodization on the character “*Ants in My Eyes Johnson*” from the animated cartoon “*Rick and Morty*”. The excerpts will be transcribed and presented in traditional musical notation.

Key-words: Drums. Melodization. Rick and Morty. David Dockery. Melodic interpretation. Ants in My Eyes Johnson. Speech melody.

¹ Termo que utilizarei para me referir ao uso da speech melody em uma composição ou improviso, seja através da transposição das sílabas em uníssono com o instrumento ou de acompanhamento harmônico e/ou rítmico sobre a fala.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Transcrição em partitura da gravação “Tiruliruli”, com gráfico de dinâmica gerada por computador.	11
Figura 2 – Loop da segunda seção.	12
Figura 3 – Orquestração da melodização da frase.	13
Figura 4 – Groove sobre fala (0’02”)	15
Figura 5 – Melodização por acompanhamento - “Drum and Bass (0’19”)	16
Figura 6 – Melodização por acompanhamento - “Shuffle” (0’31”)	16
Figura 7 – Melodização Sincrônica (0’10”)	17
Figura 8 – Melodização Sincrônica (0’34”)	18
Figura 9 – Melodização Sincrônica (0’41”)	18
Figura 10 – Melodização Sincrônica (0’29”)	19
Figura 11 – Melodização Sincrônica (0’18”)	19

Introdução

Este trabalho tem como fonte de inspiração o uso de um recurso musical pouco empregado composicionalmente na música popular atual, a melodização da *Speech Melody*². Ao longo das últimas décadas, percebemos a tendência, particularmente por parte dos instrumentistas, em utilizar trechos gravados de falas e discursos como inspiração para a criação musical. Em épocas anteriores a 2010, músicos como Hermeto Pascoal, Jason Moran, Steve Reich, Dan Weiss e outros, utilizavam a fala com o intuito de explorar e abranger possibilidades musicais. Particularmente com a cultura da internet, músicos como Felipe Continentino, Charles Cornell, MonoNeon, Adam Neely e David Dockery usam esta ferramenta para a produção de memes³.

Observe-se que referirei a técnica empregada às peças e improvisos que se valham dos aspectos fonéticos do discurso gravado (não incluindo a semântica) e que sejam fundamentados sobre a fala em si, ou seja, que não a usem apenas como efeito sonoro.

No primeiro capítulo, discrimino alguns artistas que usaram a técnica como Jason Moran, Hermeto Pascoal e Dan Weiss e faço algumas observações a fim de criar hipóteses sobre o processo criativo e obter ferramentas para comparar e analisar o uso sobre o objeto de estudo. No caso, observei dois formatos de interpretação sonora: aquela em que o músico toca sincronicamente à gravação reproduzindo cada fonema do discurso e quando o músico acompanha a fala, ou seja, atribui harmonia e/ou padrão rítmico definido, sobrepondo-a.

O segundo capítulo trata da análise comparativa da transcrição do solo em conjunto com a cena do desenho tendo em vista as observações realizadas no capítulo anterior. Farei alguns comentários sobre as características dos dois formatos de interpretação e como foram aplicados no objeto de estudo.

Utilizei a transcrição musical europeia clássica da execução da bateria no vídeo como interface para a análise, embora não estejam representadas precisamente as variações de andamento. Também não serão consideradas fórmulas de compasso, já que não foi possível perceber uma uniformidade rítmica na prosa. A fala também foi transcrita, porém foi notado apenas o seu contorno melódico⁴ e ritmo.

² Palavra usada por Steve Reich em comentário sobre sua composição “Different Trains(1988)” para designar a melodia natural da prosódia. “Para combinar o discurso gravado com os instrumentos de corda, eu selecionei pequenos trechos que estão mais ou menos afinados com clareza. Então os transcrevi em notação musical da forma mais precisa possível. As cordas, então, literalmente imitam aquela *speech melody* (melodia da fala)”. (Bob Gilmore, *Writings on Music 1965–2000*, 2004, p.152)

³ “[...] este termo—meme—foi criado pelo biólogo evolutivo Richard Dawkins em 1976 para descrever a disseminação, replicação e modificação naturais de ideias e cultura sob o ponto de vista de sua teoria Darwiniana para a evolução cultural. De acordo com sua definição, um meme é, tecnicamente, qualquer forma de informação transmissível, mas devido aos mecanismos digitais e à tecnologia da internet, hoje, é comumente considerado como uma parte da cultura da Internet extremamente contagiosa e muitas vezes humorada.”(CHEN, 2012, p. 7)

⁴ Nas transcrições da fala, as alturas proporcionais estão descritas pela posição da nota em relação à linha de referência, onde acima são para frequências mais agudas e abaixo para as mais graves. Não há referencial de frequência absoluta.

1 O uso da *speech melody* por diversos músicos

1.1 Hermeto Pascoal:

Um dos pioneiros na integração da fala gravada à música, Hermeto Pascoal possui uma relação particular com o uso dos sons e deixa isso claro nos arranjos de suas composições onde usa instrumentos exóticos como: garrafas, berrante, assovio, buzinas, apitos, brinquedos, chaleira, máquina de costura e outros. Desde a infância, identificava sons musicais na natureza e por ter ouvido absoluto, podia reproduzi-los em instrumentos (BORÉM; ARAÚJO, 2010). Não foi diferente com a voz, que segundo ele, é o instrumento mais natural e rico que existe:

[...] Por que a voz é o instrumento mais rico que tem? Porque ela tem todas as tonalidades, ela é toda natural mesmo. Você pode fazer uma coisa em qualquer tom que você queira fazer, até entre um tom e outro você pode fazer um negócio. [...] Aquilo que a gente chama de fala, nós estamos a cantar. (PASCOAL¹, 8 jun. 2007 apud COSTA-LIMA NETO, 2013, p. 55.)

Motivado por essa percepção, no ano de 1984 pela gravadora “Som da Gente”, gravou o que seriam os primeiros registros de uma ideia que definiu como “Som da Aura”: “[...] o som da aura, que nada mais é do que a energia do som de cada pessoa através da música. E quando eu escuto a voz da pessoa, eu toco aquilo que estou escutando”² (ESSINGER, 2000 apud BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 32).

Na faixa “Tiruliruli”³ (fig 1), Hermeto toca sobrepondo um trecho da narração esportiva de Osmar Santos. O áudio foi subdividido em *loops* e Hermeto harmoniza e adapta os fonemas da narração para o harmônio, aproximando as notas do discurso às notas temperadas de seu instrumento.

¹ Hermeto e o som da aura das ceguinhas cantoras da Paraíba, 8 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nLRH4m955hk>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

² ESSINGER. Hermeto Pascoal inédito na Internet. Cybernotas. (Artigo publicado em 8 de novembro, 2000). In: www.cliquemusic.uol.com.br

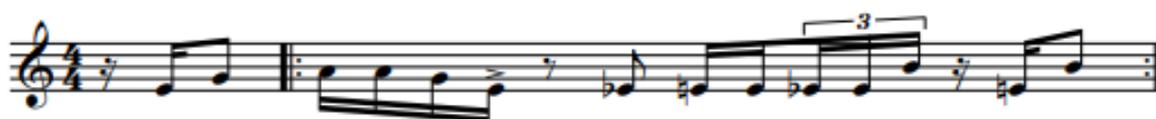
³ Do álbum: Lagoa da Canoa - Município de Arapiraca, Hermeto Pascoal e Grupo, Gravadora: Som da Gente

na sala de aula e fez algo similar ao tocar seu teclado sob o som do ambiente. Então, eu quis fazer a mesma coisa com essa linguagem⁵ (KENNDY CENTER EDUCATION DIGITAL LEARNING, 2013).

A peça gira em torno de uma gravação feita em Istambul de uma mulher falando ao telefone em Turco. Na primeira seção da música, Jason e seu trio (Tarus Mateen no baixo e Nasheet Waits na bateria) tocam sincronicamente à gravação imitando as alturas e rítmica da fala. Numa segunda seção, o áudio permanece em *loop* sobre uma frase que é harmonizada e transformada numa espécie de tema sobre o qual improvisam (fig 2). Após a seção, os músicos improvisam sem a gravação, citando algumas frases da fala e progressivamente construindo tensão que, ao final da música, é aliviada com uma condução em 4/4 e harmonia mais convencional⁶.

Comparada à primeira seção, a segunda, quando tocam sobre o *loop*, começa a soar mais habitual ao ouvinte (melódica e rítmicamente) tendo características tonais, forma e andamento mais claros. Isso se deve a dois fatores: a transformação ilusória da repetição da fala em canção⁷ e a relação feita pelo cérebro entre o cadenciamento da fala e algum padrão rítmico⁸ subjacente⁹.

Figura 2 – Loop da segunda seção.



Fonte: NEVILE (2014)

⁵ “I was reminded of great composer named Hermeto Pascoal from Brazil. He had done the same thing where he’d recorded some chickens in his yard and, you know, he’d recorded some children in the classroom and he’d also done similar thing where he played his keyboards underneath the sound of the environment. So I wanted to do the same thing with this language”.

⁶ Aqui, considero como convencionais os tipos de harmonia mais populares e veiculados por composições no mercado musical (“*mainstream*”), como a *funcional* e a *modal*.

⁷ “[...] uma frase falada é transformada perceptivamente de modo a ser ouvida como se fora cantada ao invés de falada. A ilusão ocorre sem alterar o sinal de nenhuma forma, sem treinamento e sem qualquer contexto proporcionado por outros sons, mas simplesmente como resultado da repetição da frase diversas vezes.”

Illusory transformation from speech to song (DEUTSCH; HENTHORN; LAPIDIS, 2011, p. 1).

⁸ Também conhecido como *groove*

⁹ “[...] One cool thing I found out about this syllable timed rhythms is that if you pair a groove with them, no matter the tempo, you’ll start to hear those syllable timed rhythms in relationship to the groove’s pulse. No matter the tempo of that groove.

[...] Well, it turns out if you simply speak using elongated vowel sounds on top of some kind of groove, your brain will start to hear the relationship of your speaking voice to the underlying pulse” (NEELY, 10m 03s, 2020).

[...] Uma coisa legal que descobri sobre esses rítmicos silábicos foi: se você os emparelhar com um *groove*, não importa o andamento, você começa a ouvir esses ritmos silábicos em relação ao pulso do *groove*. Não importa o andamento daquele *groove*. [...] Bom, acontece que se você simplesmente falar usando fonemas de vogais alongados sobre algum tipo de *groove*, seu cérebro começa a ouvir a relação da sua fala com o pulso subjacente.”

Pode-se notar a diferença na interação dos músicos com a gravação entre a primeira seção (onde tocam sincronicamente) e a segunda onde a acompanham. Se isolado somente o som da banda na primeira seção (sem a gravação), o ouvinte que não tiver conhecimento da interação do trio com a fala poderia pressupor que a banda está tocando um *free jazz*. No entanto, na segunda seção da música quando tocam sobre o *loop*, a fala ganha um aspecto motivico-melódico mais perceptível ao ouvinte por estar acompanhada de harmonia e andamento constante. Neste caso ocorre a melodização da fala por acompanhamento.

1.3 Dan Weiss

Um dos pioneiros (se não o pioneiro) da melodização da fala na bateria é Dan Weiss, renomado baterista e compositor da cena jazzística de Nova Iorque. Em seu disco “Timshell (2010)”¹⁰ na faixa *Always Be Closing*, Weiss melodiza sincronicamente a fala de uma personagem de uma cena do filme *Glengarry Glen Ross (1992)*¹¹ enquanto é acompanhado por notas longas de um piano e um baixo.

Analogamente aos artistas citados anteriormente, na faixa, Dan aproxima as alturas e intensidades da fala da personagem às notas do seu instrumento ora imitando, ora complementando a prosódia da gravação. Vale citar que a melodização ocorre através da interpretação melódica da *speech melody* na bateria.

Outro exemplo interessante para este trabalho é o vídeo *Dan Weiss’s drum interpretation of auctioneer Ty Thompson (2013)* postado pelo baterista em seu canal no YouTube (Dan Weiss), em que melodiza um trecho de um leilão conduzido por Ty Thompson. Weiss reproduz a rápida sequência de sílabas em sua bateria, orquestrando criativamente as alturas, durações e dinâmica do pregão no instrumento. Ao final do vídeo (0m47s) ocorre um bom exemplo da melodização por acompanhamento, onde Weiss orchestra a frase “Eight fifty-one, eight fifty-one” como uma *Jazz Waltz* num pulso de 3/4 (fig 3).

Figura 3 – Orquestração da melodização da frase.

The figure shows two musical staves. The top staff, labeled 'Voice', is in treble clef and 3/4 time. It contains the melody for the phrase 'Eight fifty-one, eight fifty-one'. The notes are: 'Eight' (quarter), 'fif - ty' (quarter), 'one' (quarter), 'eight' (quarter), 'fif - ty' (quarter), 'one' (quarter). The bottom staff, labeled 'Drum Set', is in bass clef and 3/4 time. It shows a rhythmic accompaniment consisting of quarter notes and eighth notes, with 'x' marks indicating cymbal hits. The rhythm is: quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter.

Fonte: NEVILLE (2014).

¹⁰ Pelo selo da gravadora “Sunny Side Communications”.

¹¹ Dirigido por James Foley e com roteiro de David Mamet.

2 Sobre David Dockery

David Dockery é um talentoso músico, compositor e *Youtuber* irlandês que vem ganhando popularidade através de vídeos virais que posta em suas redes sociais. Nascido em 1992 em Athlon, Irlanda, David começou a tocar a bateria aos 11 anos inspirado por seu irmão mais velho que tinha uma banda. David se interessou pela música quando criança e chegou a receber algumas aulas em seus primeiros contatos com a música, porém as abandonou cedo e seguiu estudando autonomamente. Através da audição de discos de bandas de *rock* como *Rage Against the Machine*, *Iron Maiden* e *Dream Theatre*, David aprendeu as linhas da bateria de ouvido e as treinava no instrumento que ganhara aos 12 anos. Suas maiores influências na bateria são Brad Wilk, Gavin Harrison e Mike Portnoy¹. Atualmente, toca em eventos e casamentos pela Irlanda, além de eventuais *gigs* e shows com a banda *Senu*.

Em seu canal no Youtube, o baterista possui uma boa coleção de vídeos em que melodiza trechos de cenas de desenhos, filmes e propagandas. A ideia surgiu ao propor a si um desafio que fosse diferente dos estudos que vinha fazendo. Ao gravar o resultado e postá-lo em sua rede social (“Instagram”), o músico começou a ganhar notoriedade e popularidade, o que o motivou a continuar produzindo vídeos similares.

Os arranjos para a bateria são feitos através da audição do áudio do clipe em *loops* usando aplicativos para celular. David, então, procura padrões rítmicos para cada frase da sentença e as orchestra na bateria segundo sua interpretação (DOCKERY, 2020). O vídeo que analisarei possui ótimos exemplos das técnicas de melodização que comentei anteriormente, bem como o estilo do autor ao aplicá-las.

¹ Nebula Music Podcast (2018).

3 Melodização da cena do desenho

3.1 Melodização por acompanhamento:

Ao contrário dos artistas comentados anteriormente que usavam a melodização por acompanhamento principalmente como pequenos momentos de variação musical ou através de *loops*, ao começo do vídeo, o baterista estabelece uma forte sensação de pulso em 6/8 sobre a fala da personagem. Todas as notas da bateria estão em uníssono com alguma sílaba da fala. As acentuações da levada nos tempos fortes coincidem com as acentuações da frase, ocorrendo bumbo sobre “ants” e caixa sobre “John”. As sílabas não acentuadas são interpretadas como *ghost notes* na caixa e notas de condução no prato. (fig 4)

Figura 4 – Groove sobre fala (0’02”)

The figure shows two musical staves. The top staff is labeled 'Drum Set' and the bottom staff is labeled 'Voice Line'. Both are in 6/8 time. The drum set part features a consistent groove with 'x' marks above notes, indicating specific drum hits. The voice line part shows a melody with lyrics written below it: 'I'm ants in my eyes john son here at ants in my eyes john son's e lec tro nics'.

Durante o vídeo, quando usa a melodização por acompanhamento, David escolhe levadas populares, o que facilita o entendimento para o ouvinte que não está habituado a rítmicas complexas. Por exemplo: ao início do vídeo, toca um “rock” com a sensação de pulso em 6/8 (fig3); aos 0m19s um “*drum and bass*” (fig 5); aos em 31 segundos conduz um “*shuffle*” (fig 6), etc. Essa escolha proporciona musicalmente ao ouvinte a sensação de relaxamento por serem levadas familiares de percepção métrica regular e arranjo costumeiro (melodia+acompanhamento).

Figura 5 – Melodização por acompanhamento - “Drum and Bass (0’19”)

on ly two hun dred do llars what a bout this mi cro wave on

Figura 6 – Melodização por acompanhamento - “Shuffle” (0’31”)

but thats not as cat chy as ha ving ant in your eyes so that al ways goes you know

Se pode notar que o foco do baterista está em acompanhar a frase com uma levada idiomática, sincronizando seus acentos aos da fala. Há associação entre a inflexão das sílabas do diálogo e as notas e dinâmica das levadas, porém, não há, necessariamente, ligação entre o contorno melódico e sua orquestração na bateria. A melodização, portanto, ocorre a partir da associação feita pelo ouvinte entre a cadência da fala e o padrão rítmico subjacente.

3.2 Melodização sincrônica

A mais usada dentre os artistas citados anteriormente, a melodização sincrônica aparece no vídeo como elemento de transição entre as partes de acompanhamento. Na música de Jason Moran, nos sons da aura de Hermeto e nos vídeos de Dan Weiss, em sua maior parte, a transposição feita para o instrumento consistia em reproduzir as nuances rítmicas e frequenciais da fala, exaltando sua cadência sinuosa e atonalidade.

David, porém, a utiliza como fraseado melódico de transição¹ entre seções da música. Essa aplicação permite ao artista ter mais alternativas para as mudanças de andamento, percepção métrica e gênero das levadas que queira propor durante a peça.

Na marca de 10 segundos do vídeo, o baterista melodiza a frase “[...] I think... I can't... I'm not a hundred percent sure [...]” como uma breve virada entre duas levadas de pulso e andamento diferentes (fig 7). Por possuírem sensação métrica regular e andamento ordenado, as levadas são momentos de relaxamento ao ouvinte, contrastando com a tensão gerada pelas rápidas notas e mudança de cadência realizadas na virada. Tais fatores contribuem para a organização e coerência do discurso musical da melodização.

No mesmo trecho, se pode observar a reprodução das acentuações silábicas da fala nas acentuações do fraseado da caixa, assim como a interpretação da melodia através da associação das alturas das notas da fala com os timbres da bateria. Atribuindo caixa aos fonemas mais agudos e bumbo aos mais graves, aproxima o formato da curva melódica do instrumento à do discurso (EZEQUIEL, 2008). Esse recurso de associação é o mais comum entre os outros artistas que realizaram a melodização da fala e será usado em vários momentos ao decorrer da peça (figs 8 e 9). Vale notar que no caso de instrumentos temperados ocorre também aproximação das frequências.

Figura 7 – Melodização Sincrônica (0'10'’)

t vs mi cro waves ra di os I think I can't i'm not a hun dred per cent sure what we have here in stock

¹ Popularmente conhecido como “virada”.

Figura 8 – Melodização Sincrônica (0'34'')

The musical score for Figure 8 consists of two staves. The top staff contains a melodic line with several triplets and a fermata at the end. The bottom staff contains a bass line with triplets. The lyrics are: "goes you know off by the way side I".

Figura 9 – Melodização Sincrônica (0'41'')

The musical score for Figure 9 consists of two staves. The top staff contains a melodic line with triplets. The bottom staff contains a bass line with triplets. The lyrics are: "for the sen sa tion of touch so i ne".

Com 29 segundos de vídeo (fig 11), a energética afirmação da personagem (“[..] *also I can’t feel anything either*[..]”) é orquestrada nos tambores em dinâmica alta e com grande intensidade. Logo após, Johnson realiza uma pergunta fática (“[...]*did I mention that?*[...]”) de entonação mais sutil e David a interpreta como toques no chimbau, cujo timbre mais leve contrasta com a densidade de som dos tambores na orquestração da fala anterior. O mesmo ocorre aos 18 segundos (fig 12) quando o personagem repentinamente sobe a intensidade da anunciação. A ênfase da frase está nas primeiras sílabas, (“[...] ***check out this re fri ge ra tor***[...]”) que são orquestradas como toques simultâneos de caixa e surdo, criando um grande volume sonoro. As outras sílabas (“*re fri ge ra tor*”) são toques apenas na caixa produzindo menor volume sonoro.

Figura 10 – Melodização Sincrônica (0'29")

thing and al so I can't feel a ny thing ei ther did I men tion that? but

Figura 11 – Melodização Sincrônica (0'18")

low check out this re fri ge ra tor on ly

Aos 41 segundos (fig 10), a hesitação da personagem ao falar a palavra “*the*” é interpretada como um toque no bumbo junto do chimbau aberto e soando, passando sensação de incompletude no fraseado (tensão). Logo após, o personagem termina a sentença com uma consoante surda em “*touch*”, que é interpretado como *staccato* no bumbo e chimbau aberto que, musicalmente, proporciona sensação de conclusão (relaxamento). O mesmo ocorre aos 34 segundos (fig 9) com o fonema “*know...*” que fica suspenso até o personagem terminar a frase “...off by the wayside”. O breve instante de hesitação do personagem é transposto como um ataque na caixa junto do prato de condução, que permanece soando até a conclusão da sentença.

Pode-se inferir que a intenção do artista ao ligar as levadas de acompanhamento com melodizações sincrônicas é criar variações durante a peça e captar o interesse do ouvinte. O recurso gera quebras de dinâmica e expectativa e contribui para a construção de patamares de tensão e relaxamento que seguirão conforme o desenrolar da cena e da interpretação do autor.

4 Considerações finais

A melodização da fala pode ser realizada em diversos instrumentos e seu efeito musical depende da interpretação e intenção do autor. Na bateria se pode associar timbres, dinâmicas, alturas e durações à *speech melody* para se criar um discurso musical. O uso da técnica também realça a habilidade e criatividade do instrumentista em associar e reproduzir padrões complexos da prosódia.

É possível atribuir qualidades a uma linha de voz gravada de modo a remodelar sua percepção musicalmente. Ao acompanhá-la, o artista propõe a associação da prosódia a padrões rítmicos e harmonias, cujos atributos (polirritmias, andamento, funções harmônicas, gênero, etc. . .) delinearão a sensação causada no ouvinte. Ao reproduzir os fonemas da fala sincronicamente em seu instrumento, o instrumentista exalta a sinuosidade da cadência e atonalidade da *speech melody*, o que gera tensão (musical), pois se perde regularidade nas referências harmônicas e rítmicas. Em ambos os casos, a camada instrumental sobreposta leva o ouvinte a perceber o discurso como uma melodia, ou seja, melodiza a fala.

A notação em partitura não cobre diversas características da fala como inflexões, microtonalismos, rítmica, classes de fonema e articulações, o que empobrece sua descrição e, no momento, não há método ou fundamentação teórica convencionados para a análise musical comparativa da melodização.

Embora não se encontrem muitos estudos musicais sobre o assunto, a melodização vem ganhando grande popularidade e interesse do público geral. Tem atraído, principalmente, músicos que querem explorar novas perspectivas composicionais e improvisatórias e criar conteúdo para fins comerciais e ouvintes procurando entretenimento. O vídeo analisado neste trabalho obteve mais de 1,7 milhões de visualizações e o canal (David Dockery) já conta com 17 milhões de visualizações e 138 mil inscritos.¹

Por fim, a melodização mostra um grande potencial ainda a ser explorado artística e comercialmente. Seu uso se limita apenas à criatividade do artista, podendo ser empregada em conteúdo para entretenimento, publicidade, expressões artísticas, material didático, trilhas sonoras, estudos científicos (linguística, arte, psicologia, neurologia, etnologia), etc. . .

¹ Dados de 12/10/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/user/daviddockery20/about>>.

Referências:

Kennedy Center Education Digital Learning. **In the Studio: Ringing My Phone**, 23 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uxg4m2TINSo>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

Dan Weiss. Dan Weiss's drum interpretation of auctioneer Ty Thompson, 30 ago. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEHZ__pQdXY>. Acesso em: 11 dez. 2020.

Bob Gilmore. **Writings on Music 1965–2000**. Music and Letters, Oxford University Press, 2004, p. 152)

CHEN. **The Creation and Meaning of Internet Memes in 4chan**: Popular Internet Culture in the Age of Online Digital Reproduction. New Haven: Yale University, CT. Habitus, Volume III, 2012, p. 7.

COSTA-LIMA NETO. **O cantar natural de Hermeto Pascoal**: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco - Parte I. Rio de Janeiro: UNIRIO. Claves 8, vol. 1, 2013, p. 55.

DEUTSCH; HENTHORN; LAPIDIS. **Illusory transformation from speech to song**. California, San Diego, La Jolla, University of California, Department of Psychology, 2011, p. 1.

NEELY. **Deepfake Text-to-Speech (but it's a new form of jazz)**, 3 ago. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/UZzYoOdIXoQ>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

Nebula Music Podcast. **David Dockery: The internet sensation who's taking drums to a whole new level**, 16 maio. 2018. Disponível em <<https://podtail.com/no/podcast/nebula-music-podcast/david-dockery-the-internet-sensation-who-s-taking-/>>. Acesso em 11 dez. 2020.

DOCKERY. **Q+A #1 | How do you make a w/drums video? How do I learn the drums?**, 18 jan. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/YCSyEriVlhU>>. Acesso em 11 dez. 2020.

BOREM, Fausto; ARAUJO, Fabiano. **Hermeto Pascoal**: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. Per musí, Belo Horizonte , n. 22, p. 22-43, Dec. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000200003&ln>. Acesso em: 11 Dec. 2020.

EZEQUIEL. Interpretação melódica para bateria. Tratore. 1. ed. São Paulo, 2008.

NEVILLE. **Improvising with words**: A drummer's perspectivev on the integration of recorded speechwith jazz performance - A portfolio of recorded performances and exegesis. The University of Adelaide, Faculty of Humanities and Social Sciences, 2014.

Anexos

The image shows a musical score for a Drum Set and a Voice Line. The score is divided into three systems, each with a drum set part on top and a voice line part on the bottom. The lyrics are written below the voice line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) and rests. The drum set part uses 'x' marks to indicate hits on the snare or cymbals. The voice line includes lyrics such as "I'm ants in my eyes john son here at ants in my eyes john son's e lec tro nics I mean there's", "so ma ny ants in my eyes and there's so ma ny t vs mi cro waves ra di os I", and "think i can't i'm not a hun dred per cent sure what we have here in stock be cause I can't see".

Drum Set

Voice Line

I'm ants in my eyes john son here at ants in my eyes john son's e lec tro nics I mean there's

so ma ny ants in my eyes and there's so ma ny t vs mi cro waves ra di os I

think i can't i'm not a hun dred per cent sure what we have here in stock be cause I can't see

The first system of music shows a guitar part on the top staff with chords and a vocal line on the bottom staff. The guitar part includes a sequence of chords: F major, C major, G major, and D major. The vocal line consists of quarter and eighth notes.

a ny thing our pri ces i hope aren't too low check out this re fri ge ra tor on ly two hun dred do

The second system of music continues the guitar and vocal parts. It features a triplet of eighth notes in the guitar part. The vocal line continues with quarter and eighth notes.

llars what a bout this mi cro wave on ly a hun dred do llars thats fair i'm ants in my eyes john son

The third system of music shows the guitar part with multiple triplet markings. The vocal line continues with quarter and eighth notes.

e very thing's black i can't see a thing and al so I can't feel a ny thing ei ther did I men tion that?

The fourth system of music continues the guitar and vocal parts, featuring more triplet markings in the guitar part.

' but thats not as cat chy as ha ving ant in your eyes so that al ways goes you know off by the way side

♩ = ♩.

I can't feel it's a ve ry rare di sease all my see(...) all my nerves they don't a llow

for the sen sa tion of touch so i ne ver know whats go ing on am I stan ding? si tting? I don't know