

# ECOS, MEMÓRIA E MÚSICA: SIGNIFICAÇÃO NO IMPROVISO VOCAL

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Lívia Nestrovski

UniRio – [livia\\_nestrovski@yahoo.com](mailto:livia_nestrovski@yahoo.com)

**Resumo:** Neste trabalho, pretendemos analisar de que maneira os sons aparentemente “sem sentido” de onomatopeias e improvisos vocais no âmbito da canção popular brasileira estão ligados a questões como memória coletiva (BITHELL, SHELEMAY) e sons icônicos (MORRIS). Através de exemplos encontrados em Jorge Ben e João Bosco, buscamos compreender como se deram as ressignificações de sonoridades negras num contexto urbano através das sílabas de seus improvisos.

**Palavras-chave:** improviso vocal, onomatopeia, memória, Jorge Ben Jor, João Bosco.

## Echoes, memory and music: signification in vocal improvisation

**Abstract:** In this paper, our goal is to analyze in which ways sounds with apparently “no sense”, as found in onomatopoeia and vocal improvisation in regard to Brazilian popular song, are connected to issues such as collective memory (BITHELL, SHELEMAY) and iconic sounds (MORRIS). By the examples found in Jorge Ben and João Bosco, we sought to understand how black sonorities were re-signified in urban context through the syllables of their improvisations.

**Keywords:** vocal improvisation, onomatopoeia, memory, Jorge Ben Jor, João Bosco.

### 1. Jorge Ben, João Bosco e Louis Armstrong: excesso de sentido

Francisco Bosco, em um dos pequenos textos que compõem seu mais recente livro, “Alta Ajuda” (2012), atenta para o fato de alguns dos maiores sucessos da canção popular brasileira possuírem em seus títulos, ou como parte de suas letras, palavras aparentemente despidas de significado. Desde a atualíssima moda do *funk* ou do chamado “sertanejo universitário”, que juntos lançaram os *tchu-tchá-tchá*, *tchê-tchererê* e *lelek-leks*, passando pelos *tchubarubás* de Mallu Magalhães, até chegar aos consagrados *te-te-te-re-tês* de Ben Jor e *le-le-lu-laio-li-lons* de João Bosco, esses sons normalmente configuram-se como o clímax das canções em que se encontram. Há um certo frenesi causado por eles, que leva o público a cantá-los em brados durante shows, e cujos ecos permanecem por muito tempo em nossas memórias após sua execução, como se a canção inteira pudesse ser compactada a ponto de se resumir apenas a tão improváveis sílabas.

Ao apelidá-las de “shimbalaiês” (parafraseado o título da canção de Maria Gadu que foi sucesso das paradas de 2009), Francisco Bosco coloca que esses momentos representam aquilo que a palavra não alcança, despindo-se de qualquer significado de sintaxe (ou “transitividade semântica”, como ele escreve) e passando para um outro plano de significados, o da “intransitividade melódica”. O autor finaliza com a afirmação de que a alegria causada

pelo impacto de tais sons se dá justamente porque eles “não significam nada”. Tal afirmação pode ser tida como verossímil, caso tomemos como ponto de vista o pensamento semiótico, em que a música “significa” precisamente por não carregar significantes específicos, ou, em outras palavras, em que ela significa apenas como potência, deixando ao ouvinte o papel de preencher sua sintaxe e imprimir-lhe sentido. Isto é: o sentido é dado ao som *a posteriori*. No entanto, será que este “não significar nada” das sílabas que deixam de ser palavras para tornarem-se apenas melodia, conforme colocado por Bosco, de fato, não significam nada? Será que seu sentido é dado apenas por quem escuta?

A análise semiótica da música, segundo Edwards, torna-se limitada por ignorar “as maneiras como a significação musical está intrinsecamente entrelaçada ao contexto social” (EDWARDS, 2002:623). Deste modo, se a música oferece um sistema discursivo, como sugere NATTIEZ (1990), sua compreensão só é possível a partir de convenções sociais de prática e interpretação. Os significados musicais são, argumenta Edwards, “contingentes, mas nunca arbitrários”. Em outras palavras, quem produz música, ao fazê-lo, imprime nela significados que vão além da compreensão individual do intérprete ou do ouvinte. Os sons, portanto, possuem sentido também *a priori*, e dependem da compreensão de determinados códigos, tanto em sua feitura quanto em sua escuta. Se falarmos de sons sem sentido semântico, tanto na música brasileira (como as canções citadas por Bosco), quanto no *scat singing*, como encontramos no *jazz*, estes processos se tornam ainda mais complexos.

Para Barclay, o processo de improvisação musical não é de forma alguma aleatório, mas “parte de uma atividade organizada e fundamentada”, conectada, através da memória, a movimentos, sons, memórias ou sentimentos (BARCLAY, 1996:95). A memória é, portanto, um aspecto fundamental na expressão do improvisador, pois conecta sentimentos a sons, através de processos associativos. Como bem denota Shelemay, o processo de associação na música “é quase inevitavelmente múltiplo ou elaborativo, movendo conexões que atravessam inúmeras modalidades sensoriais e acabam por entrar em outros aspectos da experiência” (SHELEMAY, 2006:26).

Não podemos deixar de pensar nas associações entre som e memória como um fenômeno cultural – já que “tradições passadas de geração a geração com o auxílio de mnemônicos culturais asseguram continuidade cultural” (BITHELL, 2006:6). Assim, o improviso vocal configura-se como uma espécie de sintaxe *sui generis*: individual, mas ao mesmo tempo coletiva, com seus códigos próprios e uma “maneira de dizer” específica. Estes sons não-verbais, muito mais do que não transmitir nada, transmitem tudo aquilo que não cabe nas

palavras. O *scat singing* seria, portanto, concordando novamente com Edwards, não a falta de significado, mas o *excesso* dele.

Em seu livro “The Souls of Black Folk”, de 1903, W. E. B. Du Bois narra uma lenda “muito mais antiga que as palavras”, que diz respeito à ligação de sua própria família com uma história para além da capacidade descritiva das línguas. Ele conta que seu avô, ao mirar as colinas longamente, por diversas vezes entoava uma melodia pagã para a criança sentada em seu colo. “A criança”, escreve Du Bois, “cantou para suas crianças, e elas para as crianças de suas crianças, e assim duzentos anos a canção viajou até nós, e nós a cantamos para nossas crianças, sabendo tão pouco quanto nossos pais o que suas palavras significam, mas sabendo bem o significado de sua música”<sup>1</sup>. Embora a publicação do livro de Du Bois seja anterior às primeiras gravações de *scat* (a primeira data de 1911, mas sua sedimentação enquanto linguagem só ocorreu a partir de 1923, com Louis Armstrong), o texto “anuncia uma preocupação mais ampla da relação entre música e língua como um aspecto cultural transportado pela diáspora”<sup>2</sup>. Para Du Bois, o ouvinte deve buscar uma mensagem que é “naturalmente velada e semi-articulada”, o que, segundo Edwards, pode configurar uma condição própria do *scat* (EDWARDS, 2002: 630). Deste modo, os sons permaneceriam em movimento constante, passando do canto de um indivíduo específico para outros cantos, e assim por diante, configurando-se como uma árvore genealógica de sons e de sílabas.

Ao buscar sonoridades deste tipo na canção brasileira, sobretudo a feita no Rio de Janeiro desde o início do século XX, podemos destacar o uso de alguns sons “sem sentido”, como nos títulos das canções *Chica Chica Boom*, *Chic*, ou *Zum, zum, zum*, além da ocorrência de onomatopéias, como nas canções *O Tic-Tac do meu coração* e o famoso *Teleco-Teco*, utilizado em inúmeras canções. Sem dúvida, a maior ocorrência são os *la-la-laiás*, presentes em incontáveis sambas, afoxés, batuques e hoje, nos modernos pagodes de grande sucesso.

A partir dos anos 1960, há uma enxurrada desses sons, que aparecem sobretudo nas canções da Bossa-Nova e do chamado Sambalço. Para Tárík de Souza, eles “povoariam as transformações do samba no período, numa tentativa de adaptação fonética do ritmo fervilhante cevado nos temas” (SOUZA; 2010:35). Palavras como *ziriguidum*, *lero-lero* ou *skindo-lelé*, entre outras, tentavam expressar o “balanço” buscado por esses novos compositores. Orlandivo, com o *tchuplec tuplim* da bolinha de sabão, ou Wilson Simonal, com seu famoso *sacundim-sacundém*, são dois importantes expoentes deste gênero “balanceante”, além de intérpretes, compositores e arranjadores como Elza Soares, Miltoninho, Dóris Monteiro, Ed Lincoln, Djalma Ferreira, João Roberto Kelly, Luis Reis, Durval Ferreira, Claudette Soares, Elis Regina e Jair Rodrigues, que gravariam *gueri-gueris* e outros sons.

Em 1959, João Gilberto já havia feito suas experimentações no campo das sílabas “sem-sentido”, com as gravações de *Ho-ba-la-la* e *Bim Bom*, no célebre disco *Chega de Saudade*. Especificamente no caso de *Bim Bom*, a sensação que temos é de uma hipnose, experimentada a partir da repetição sistemática de *bim* e *bom*, e o sentido da canção, tanto no plano poético, que diz que “é só isso o meu baião”, quanto na própria sonoridade, reduz-se apenas a uma sensação de movimento pendular. A cadência sincopada das lavadeiras, que João Gilberto alega ter inspirado a canção, é traduzida por ele em som, “e não tem mais nada, não”.

Mas talvez o maior representante do período, no que diz respeito a onomatopéias e improvisos, tenha sido Jorge Ben Jor (na época, apenas Jorge Ben). Suas composições e seu canto, no início de sua carreira (meados de 1960), foram adjetivados como “brutos”, como se trouxessem “algo de primitivo que a música brasileira havia até aquele momento deixado de fora”<sup>3</sup>. O estranhamento causado por aqueles novos sons, no entanto, resultou positivo, e fez com que seu álbum de estréia vendesse 100,000 cópias em poucos meses, colocando as canções *Mas que Nada* e *Por Causa de você, Menina* em primeiro e segundo lugares das paradas de sucesso da rádio.

Não podemos deixar de notar que seja no mínimo interessante uma canção como *Mas Que Nada* ter feito tanto sucesso, quando seu refrão é composto apenas por palavras sem aparente significado léxico (“*Oooo, ária-raiô, obá, obá, obá*”). Na realidade, o famoso refrão não foi exatamente inventado por Ben Jor. As mesmas sílabas e praticamente a mesma melodia de *Oooo, ariá-raiô, obá, obá, obá* são encontradas em *Nanã Imborô*, uma canção de terreiro que pode ser ouvida no disco *Tam... Tam.. Tam!*, lançado pela Polygram em 1958. O álbum, cujos arranjos são de José Prates, é composto por peças musicais classificadas como “candomblé”, “macumba”, “batuque”, ou ritmos regionais, como “maracatu”, “samba” e “lamento”, em versões que mesclam a batucada de cunho mais tradicional com arranjos modernizados.

Em *Mas Que Nada*, o “pretutu” faz referência aos negros de origem banto, um dos maiores grupos étnicos trazidos para o Brasil no processo escravagista, enquanto que o termo “maracatu” traz para a música feita no Rio de Janeiro um regionalismo até então restrito ao estado de Pernambuco, mas com raízes negras também. O “samba de preto velho”, por sua vez, faz alusão a uma entidade do candomblé e afirma a condição negra da música de Ben Jor. O passado aqui não é esquecido; ao contrário, ele é afirmado enquanto multiplicidade de músicas, danças e religiões. O “samba tão legal” é, simbolicamente, a confluência de todas as resultantes do processo de miscigenação ocorrido no Brasil, representadas aqui pelas imagens do samba, do maracatu, do preto velho, da cultura banto e da música de terreiro. O canto de *Nanã Imborô*, ressignificado em *Mas que Nada*, percorreu o mundo, tornando-se uma das

canções brasileiras mais conhecidas de todos os tempos, e chegando inclusive a retornar para as paradas de sucesso daqui após estourar internacionalmente através de vozes de fora daqui, como no caso da versão dos Black-Eyed Peas já nos anos 2000. Sessenta anos depois de seu lançamento, a canção segue assim como uma espécie de representação sonora do Brasil, embora a maioria de nós saiba sequer de onde vêm ou o que significam as palavras que tantas vezes entoamos.

Daí que o canto de Jorge Ben Jor pode ser visto também como uma forma de resistência cultural, já que recontextualiza cantos antigos e os coloca em destaque no próprio ambiente comercial. Assim, se a música de fato “[encoraja] as pessoas a sentirem que estão em contato com uma parte essencial de si mesmas, suas emoções e sua ‘comunidade’” (STOKES, 1994:13), quem sabe o sucesso de *Mas Que Nada* não seja justificável exatamente porque lembra o que nunca deveria ter caído no esquecimento, dando ao ouvinte a impressão – inventada ou não – de uma re-conexão com um elo perdido.

No canto de Ben, é frequente a omissão das letras “r” e “u” nos finais dos verbos, como em “amor” e “cantou”, que se transmutam em “amô” e “cantô”. Este aspecto da linguagem que encontramos em Ben Jor, e que em nada se assemelha às pronúncias rigorosas de cantores da década anterior, como Dalva de Oliveira ou Nelson Gonçalves e seus prolongados “erres”, é fruto de um certo “amolecimento da linguagem”, ou um “adoçamento na maneira de tratar”, que tem origem nas línguas africanas – em especial o quimbundo, o jeje, o banto e o nagô, que sofreram influências mútuas a partir do século XVII. A maneira de cantar de Jorge Ben ressignifica sonoridades negras da língua brasileira, trazendo a memória das canções de terreiro para o ambiente das noites boêmias de Copacabana, e posteriormente, para o plano comercial, ao mesmo tempo em que reflete as transformações ocorridas na música com a chegada da Bossa-Nova. Jorge Ben canta baixinho, com timbre anasalado, e embora se aproprie de recursos não presentes na Bossa, como a quebra de registro, o falsete e os improvisos, aproxima sua emissão, na maior parte das vezes, do registro da fala. Jorge Ben canta e compõe uma espécie de colagem caleidoscópica de um falar tão antigo quanto a língua franca das senzalas e tão moderno quanto a dicção da Bossa-Nova. Seus improvisos equilibram-se entre os sons de raízes iorubás, a delicadeza de João Gilberto e a velocidade quase heroica da vida urbana.

Cerca de uma década mais tarde, este tipo de elaboração encontraria paralelo na obra de João Bosco, que além de unir elementos contrastantes em sua música, como imagens do mundo árabe, da religiosidade mineira, do melodrama do bolero e de africanismos que se revelam em letras, texturas e improvisos, incorporaria até mesmo uma disposição cênica para

sua *performance* a fim de se aproximar de um passado não vivido. Um exemplo claro deste aspecto é uma interpretação ao vivo<sup>4</sup> de um medley de *Cabeça de Nêgo* e *João Balaio*, datado de 1987, em que João homenageia Clementina de Jesus ao imitá-la numa espécie de interlúdio entre as canções.

A sugestão de um “falar negro”, evidenciado pela maneira como João pronuncia a letra, não nos deixa perceber, à primeira escuta, o jogo de palavras que nos remete ao paradigma mestiço da formação cultural brasileira, aspecto que percebemos ao ouvir, por exemplo, os nomes de Pixinguinha, Bach e Paulinho da Viola metamorfoseados em meio a termos como “Ô Ya Quelé Mãe”. Este falar negro é potencializado pela imitação de Clementina de Jesus, fato que introduz na música não somente um novo espectro timbrístico, mas também a sensação de uma presença mítica de outro corpo, através do uso de gestos e expressões faciais. Ao encontrar em Clementina de Jesus uma referência icônica deste passado, João Bosco realiza o que parece remeter ao mesmo processo de identificação e conexão com uma “parte essencial de si mesmo, das emoções e da comunidade”, conforme sugere STOKES (1994:13). O compositor conta em entrevista a Regina Carvalho:

Não é apenas uma empatia que você tem por uma cultura. Mas eu sinto, sabe, quando eu viajava com Clementina, e ela [canta]: “joelha, joelha/ joelha e me peça perdão, joelha”. Sabe, aquilo batia. Pra cantar eu às vezes entorto a boca, faço aquelas coisas do negro, mesmo. A minha voz é rascante, é agressiva, é crioula”. (CARVALHO, *apud*. FIUZA, 2001:151)

Tomando a questão da feição relatada por João Bosco, podemos lembrar a figura de Louis Armstrong, cujas “caretas”, segundo Gary Giddins, são tão intrínsecas à sua *performance* vocal que é “impossível que qualquer pessoa que o tenha assistido ouça suas gravações sem imaginar suas contorções faciais” (GIDDINS, 1988: 111). É como uma linguagem à parte, um idioma do corpo, que no fundo é a expressão de algo que vai, mais uma vez, para além da música em si. Carlos Calado nos lembra o argumento de outro autor, François Delsarte, para quem, no tocante à expressão, o *gesto* é mais significativo que o discurso, já que, a eficácia do que se diz, depende inteiramente da *maneira* como se diz. Calado acrescenta: “...mesmo que os gestos de um ator sobre um palco não estejam vinculados a uma intenção imediata de representar, isto é, sejam apenas auto-expressivos, ‘em cena’ eles passam a ser vistos como simbólicos” (CALADO, 1990:50). No improviso, no corpo, nos sons que aparentemente “não significam nada”, a expressão é tanta que extrapola os limites da palavra e até mesmo da postura física, de modo que podemos dizer, junto com Edwards, que “a estética do *scat* envolve um aumento do potencial expressivo, não uma evasão ou redução da significação” (EDWARDS, 2002: 649).

No artigo “The Sound of Memory”, Leslie Morris questiona se seria possível pensarmos em “sons icônicos” da mesma maneira em que pensamos em “imagens icônicas”, a fim de demarcar, através de uma exploração desses sons, as linhas que definem a memória de uma cultura específica (MORRIS, 2001:368). Já para Shelemay, “história e memória se cruzam numa teia de relações delicadas e recíprocas”<sup>5</sup>, de modo que devemos explorar ao máximo a habilidade da música de informar-nos sobre o passado. Para a autora, o momento da *performance* musical, e mesmo o discurso sobre o fazer musical, ainda quando feito por um único indivíduo, dialoga com padrões sociais mais amplos, e sua análise resulta num melhor entendimento de como o passado traz para a *performance* do presente uma forma e um sentido.

Buscamos aqui compreender um pouco mais das complexas relações entre os sons onomatopaicos e suas significações no âmbito da cultura e da preservação da memória, assim como dos caminhos traçados por eles no emaranhado de determinados gêneros musicais. Jorge Ben e João Bosco, assim como tantos outros cantores que povoam nosso imaginário sonoro com seus improvisos, representam em sua música muito mais do que as palavras podem expressar, fazendo-nos lembrar, através dos cantos que entoam, os ecos de outros cantos. Se Ben o faz via nossas raízes iorubás, enquanto Bosco incorpora à gestualidade vocal uma figura específica (no caso, Clementina), ambos são responsáveis pela configuração de um fenômeno no campo da música popular, em que canções de grande sucesso utilizam-se em sua estrutura poético-musical de onomatopéias. Talvez justamente por nos ligarem a uma noção mais profunda de memória, história e cultura – sejam elas inventadas ou não – estes sons se façam tão marcantes nas canções em que se inserem.

## **Referências**

### **Livros**

BOSCO, Francisco. *Alta Ajuda*. Rio de Janeiro, Foz, 2012.

CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1990.

GIDDINS, Gary. *Satchmo*. Nova Iorque, Random House Incorporated, 1988.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press, 1990.

STOKES, Martin. *Ethnicity, Identity and Music – The Musical Construction of Place*. Nova Iorque, Berg Publishers, 1994.

## **Dissertações ou Teses**

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatas: A pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. Campinas, 2001. 273f. Mestrado em Educação. UNICAMP.

## **Artigos em Anais de Periódico**

BITHELL, Caroline. *The Past in Music: Introduction*. *Ethnology Forum* Vol. 15, No. 1, pp. 3-16, junho de 2006.

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

MORRIS, Leslie. *The Sound of Memory*. *The German Quarterly*, Vol. 74, No. 4, Sites of Memory, pp. 368-378, outono de 2001.

SOUZA, Tárík de. *A Bossa Dançante do Sambalço*. *Revista USP*, São Paulo, n.87, pp. 28-39, setembro/novembro 2010.

SHELEMAY, Kay Kaufman. *Music, Memory and History*. *Ethnology Forum*, Vol. 15, No. 1, pp. 17-37, junho de 2006.

## **Gravação em CD**

PRATES, José. *Tam...Tam...Tam...* LP. Número de série: n/d. Polygram, 1958.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. LP. Número de série: n/d. Odeon, 1959.

JOR, Jorge Ben. *Samba Esquema Novo*. LP. Número de série: n/d. Philips, 1963.

## **Material audiovisual (Imagem em movimento) em meio eletrônico:**

Youtube.com. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=xiCRYgk2zq0>>. Acessado em 24/03/2013. *João Bosco solo 1987: “Cabeça de Nego” / “João Balaio”*. Filmagem amadora de apresentação ao vivo. Veiculado em 04/03/2010. Dur: 8m35s.

Ims.uol.com.br. Disponível em <http://ims.uol.com.br/Radio/D1095>. Acessado em 24/03/2013. *Imbatível ao extremo: assim é Jorge Ben Jor!* Documentário produzido pelo IMS para a Rádio Batuta. Veiculado em: s/d. Dur: aprox. 3h40min.

---

<sup>1</sup> No original: “The child sang it to his children and they to their children’s children, and so two hundred years it has travelled down to us and we sing it to our children, knowing as little as our fathers what its words may mean, but knowing well the meaning of its music”. Tradução nossa (Apud. EDWARDS, 2002:629).

<sup>2</sup> Adaptado do original: “*The Souls of Black Folk* predates jazz and Armstrong, but it announces a wider New World African concern with the relation between music and language as figuring cultural transport in diaspora”. Tradução nossa.

<sup>3</sup> Extraído do documentário “Imbatível ao extremo: assim é Jorge Ben Jor!”, da Rádio Batuta (IMS).

<sup>4</sup> A filmagem na íntegra está disponível no site [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

<sup>5</sup> The crossroads between history and memory have been said by historian Yosef Yerushalmi to be held together ‘in a web of delicate and reciprocal relationships’ (SHELEMAY; 2006:31).