

Vozes ancestrais do samba: memória, estética e comunicação

Denise Barata

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – baratadenise@yahoo.fr

Resumo: Essa comunicação objetiva apresentar os resultados de uma pesquisa sobre samba realizada no subúrbio do Rio de Janeiro. Através da utilização dos conceitos de vocalidade e performance de Paul Zumthor é analisado como o conceito de estética vocal, sob a perspectiva hegemônica ocidental, hierarquizada e tenta colocar à margem as vozes carregadas de memória ancestral de um grande número de sambistas dificultando sua difusão nos meios de comunicação.

Palavras-chave: Vocalidade. Ancestralidade. Estética vocal. Memória. Meios de comunicação.

Ancestral Voices From Samba: Memory, Aesthetics And Communication

Abstract: This paper aims to present the results of a survey about samba held on the outskirts of Rio de Janeiro. Through the use of the concepts of vocality and performance of Paul Zumthor is analyzed how the concept of vocal aesthetics, under a Western hegemonic perspective, ranks and attempts to marginalize charged voices of ancestral memory of many samba singers, hindering its spread in the media.

Keywords: Vocality. Ancestrality. Vocal Aesthetics. Memory. Media.

Desde 1996 pesquiso samba no Rio de Janeiro. Inicialmente, ainda nos meus estudos doutorais, detive-me sobre a questão do improviso e, por isso, dediquei-me ao samba de partido alto. Durante a pesquisa, frequentando clubes, escolas de samba e festas nos fundos de quintais das casas do subúrbio do Rio de Janeiro, conheci as vozes de Renatinho Partideiro, Ivan Milanez, Argemiro do Patrocínio, Elaine Machado, Tia Surica, Tia Doca, dentre outras. Cantores e cantoras que não tinham suas vozes ouvidas em outras regiões da cidade. Quando, excepcionalmente, isso acontecia, suas vozes eram consideradas oriundas de uma forma exótica ou folclorizada. Todos eles foram tardiamente gravados em LPs ou CDs, mas eram mais conhecidos pela sua participação nestes eventos do que pela presença na mídia.

Mas que tipo de voz se difundia/difunde no rádio ou na TV? Quais vozes são consideradas belas? Perguntas como estas rondavam minha cabeça, ainda sem resposta. Foi aí que me dei conta de que deveria fazer outras perguntas e comecei a me debruçar sobre o conceito de beleza, compreendendo que aqui no Brasil, apesar de nossas tradições e memórias, ainda buscamos reproduzir um padrão hegemônico baseado no pensamento eurocêntrico; forma de pensar que se quer universal e pretende criar padrões, excluindo o diferente e criando o exótico, um *Outro* que se opõe ao *Mesmo* do ocidente. De uma forma geral a beleza e a qualidade vocal de um intérprete, mesmo na

música popular, estão relacionadas à sua proximidade das técnicas interpretativas da ópera italiana como o bel canto.

Em matéria comemorativa aos cem anos de nascimento de Clementina de Jesus, Máximo comentou:

Ainda há os que comparam sua voz a um bambu rachado, que veem em seu som rouco, sujo, algo demasiado primitivo, e os que preferem achar que seus cantos (alguns em dialeto africano) servem aos interessados em folclore. Cantos, enfim, que não seriam objeto do interesse da música popular, na qual só haveria lugar para vozes ‘normais’, limpas de timbre, registro, extensão institucionais, afinadas por diapasão e tecnicamente lapidadas. (...) Em nossos ouvidos mal-acostumados pela seda e pelo veludo da época, a voz de Clementina penetrou como uma navalha. A ferida ainda está aberta e sangra, mas isso é saudável: serve para mostrar que a África permanece viva (2001:10).

Em seu texto, Máximo apresenta uma ideia de estética, hegemônica no ocidente, que nos educou para acreditarmos que só é belo o cantar que utiliza ou se aproxima das técnicas operísticas. Não pretendo aqui discutir quais vozes são as mais belas ou por quais ritmos musicais tenho preferência. O que me interessa é entender por quê, no samba, para ter a voz difundida na mídia, era preciso seguir esse padrão. E também por qual motivo as vozes que nos fazem lembrar o continente africano não foram/são difundidas na mídia, a não ser como folclore ou em algumas raras exceções?

As décadas de 30 e 40 são consideradas como a *Era de Ouro do Samba*. O rádio, um dos instrumentos mais importantes na transmissão das ideias de unificação nacional, contribuiu para a difusão das vozes de Sílvio Caldas, Francisco Alves, Orlando Silva, Carmem Miranda, Ari Barroso, Mário Reis, considerados como os grandes divulgadores do samba brasileiro. Com a instauração da Política da Boa Vizinhança entre a administração estadunidense do presidente Roosevelt e os governos latino-americanos, coube a esses músicos a resignificação do samba para que ele pudesse ser difundido nos meios de comunicação. Apesar de afirmar o papel decisivo do samba nas tentativas de construção da unidade nacional, considero que, nesse período, o samba que se tornou a música "símbolo" do Brasil transformou as regras de identificação do lugar de pertencimento dos sambistas, eliminando o improviso, incorporando o bel-canto europeu, valorizando a suavidade do cantar e do tocar, a forma mais melódica do compor, apagando o som da batucada; relegando a um segundo plano as vozes e os corpos que mantinham vivas as matrizes arcaicas africanas. Esses cantores e cantoras foram resultados de uma ideia de Brasil que precisava ser divulgada no exterior: a ideia de um país mestiço. Durante o auge do nacionalismo no Estado Novo (1937-1945), o negro e o índio eram considerados os elementos autênticos da nacionalidade, mas precisavam ter sua produção cultural refinada. E isso aconteceria com a incorporação de

elementos europeus em suas culturas. Isso não aconteceu em relação às várias etnias indígenas que habitavam o país, já que elas não disputaram espaço nos meios de comunicação. Porém a população negra, principalmente a que habitava o mundo urbano, teve sua produção musical divulgada em festas e bailes, que eram, também, frequentadas pela elite branca. Assim coube aos cantores e cantoras citados anteriormente a resignificação do samba do morro e do subúrbio para que ele pudesse ser difundido nos meios de comunicação.

Se observarmos com atenção as imagens dos filmes da época, os arranjos e as performances vocais dos intérpretes mais famosos, poderíamos nos perguntar: Que samba era aquele? O samba apresentado ali não era o mesmo que o cantado e tocado nos morros e subúrbios cariocas. As vozes de Sílvio Caldas, Francisco Alves e Orlando Silva sobrepujam-se às de Clementina de Jesus, Paulo da Portela e Xangô da Mangueira, que, nesse mesmo período, não tiveram suas vozes registradas mecanicamente vindo a gravar só muito tempo depois.

Em 1937 foi organizado o Congresso da Língua Nacional Cantada tendo como um dos seus objetivos a homogeneização da pronúncia e da forma nacional de cantar, considerando como problemas a serem resolvidos o timbre e a dicção que desnacionalizavam o canto brasileiro. Nele, Mário de Andrade afirmou que a fala é a melhor expressão de um povo e que, por isso, deve ser adequada ao que queremos que ele represente.

É provável que o português, convertido em língua nacional, dos brasileiros, tenha se acrescido de mais frequente nasal. É aqui que raça e linguagem se complicaram pela fusão de outros sangues e de outras línguas, estas, quase sempre nasais. (ANDRADE,1976: 104).

Esse cantar anasalado viria, segundo Andrade, do tupi-guarani e das pronúncias das etnias iorubanas, que ele procurava apagar ao construir uma pedagogia para a voz cantada no Brasil. Percebe-se então que havia um interesse do Estado em definir o que deveria ser o cantar nacional e difundir-lo nos meios de comunicação. Nesse período Mário de Andrade era diretor do Departamento Municipal de Cultura.

As vozes atuais que conservam as matrizes dos cantos africanos (como as que citei no início desse texto) continuam não sendo divulgadas pela mídia. Vozes que depreendem sinais vocais fragmentados da descendência africana. A utilização deste padrão de estética vocal relegou ao ostracismo várias vozes que só tempos depois foram registradas, na maioria das vezes, de forma folclórica. Porém são essas vozes que rompem com a “prisão cultural unitária” (Zumthor, 1996:295).

A importância da voz para a tradição negro-brasileira é tão grande que se impõe ao grupo o timbre e a relação com o corpo. Difunde-se uma memória que molda o corpo de onde emana a voz. E ao cantar samba, é o corpo que fala; não só porque a voz emana dele, emitindo sons, ritmos, sinais e pulsações, mas também porque a memória oral faz dele seu suporte. O corpo se constitui em texto, produzindo uma narrativa ritmada por práticas corporais mentalizadas, imersas na subjetividade e na memória do cantor/a.

É perceptível a existência de uma codificação para cantar samba que vai além da técnica vocal e ela é determinada pelo corpo que fala. Por isso, ao cantar samba, o corpo se faz presente de uma forma muito intensa, o que para muitos pode ser considerado como um desvio de atenção que coloca a voz em segundo plano. No caso relatado das imagens de cantores de samba das décadas de 30 e 40 que foram difundidas na mídia observamos um corpo muito mais contido. A performance vocal se sobrepõe ao corpo.

Interessa-me compreender por qual motivo, por que a codificação da performance (neste caso, para cantar samba), que fora estabelecida pela comunidade, é rompida. E esse rompimento quebra umas das regras fundamentais da performance dos sambistas, pois quanto menos o corpo se fizer presente na performance, mais sofisticada ela será considerada. Ao ser desfeito o elo, nas culturas ancestrais, entre corpo e voz, destroem-se também as comunidades.

O samba, uma construção negro-brasileira, apesar de contar uma história, prioriza não o seu sentido, mas o modo como se conta a história, desenvolvendo uma prática gestual plena de suas potencialidades de expressão. Os gestos não têm intenção de significar; eles despertam a atenção e a emoção, intensificando voz e palavra. A disposição assumida pelo sujeito de se movimentar e de se transformar faz parte da concepção centro africana de conhecimento, em que o corpo é o meio de transmissão de saberes e dos ritos de tradição. O saber se relaciona com o corpo e não com uma forma reflexiva mental, e sua apropriação passa pelo domínio do próprio corpo. Não apenas pela voz. No samba, a voz é o fundamento, muito mais do que as palavras que são comunicadas. A voz é a memória em ação. O “como se diz” é mais importante do que “o que se diz”. Não importa tanto o sentido, o que a voz tenta descrever. Importa mais é a ação e a provocação.

A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita sem deixar traço.(...) Por isso, a voz é palavra sem palavras, depurada, fio vocal que fragilmente nos liga ao Único. (...) a voz é consciência, que será habitada pelas palavras, mas que verdadeiramente não fala, nem pensa; que simplesmente trabalha por nada dizer, petrificando fonemas, e para quem o discurso pronunciado tem lugar quando lhe toca a razão de ser. (ZUMTHOR, 1997:13-4)

O corpo, para a maioria das culturas africanas, é expressão que transmite um saber que vai além da representação, que não se reduz a palavras escritas ou mimetismos. Ele compreende ações e códigos que se repetem sem descrever ou transmitir significados; que estão além do conceito, propiciando experiências. Trata-se de um saber relacionado com a repetição de uma memória ancestral. Os conhecimentos que escorrem das vozes dos sambistas provêm de refinados sentidos, considerando sua significação no mais extremo sentido corporal.

Dialogo aqui com Rafael Pederneiras, que publicou a charge “Dize-me o que cantas... direi de que bairro és”, onde apresenta a cidade do Rio de Janeiro subdividida em bairros, do mais popular ao mais aristocrático, e associa a eles estilos musicais.

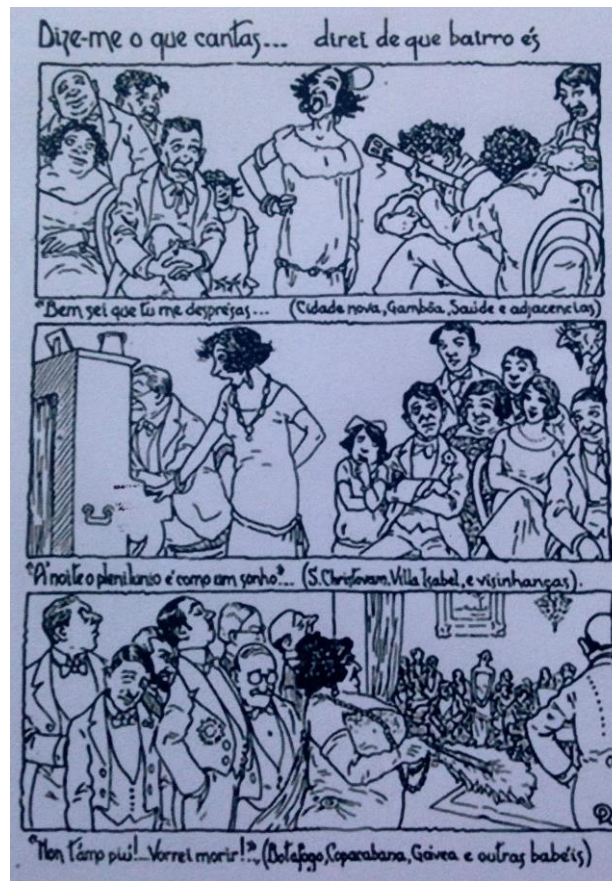


Imagem 1: Raul Pederneiras. Scenas da vida carioca. In: Mônica Pimenta Velloso. As tradições populares na belle époque . p.49.

Arrisco-me aqui a fazer uma pequena correção: dize-me como cantas que direi de que bairro és. Minha proposta provém da leitura de Zumthor (1997:15), que afirma que a voz “informa sobre a pessoa por meio do corpo que a produziu; mais do que por seu olhar, pela

expressão do seu rosto, uma pessoa é traída pela sua voz”, independentemente do ritmo cantado, a voz nos informa sobre a memória que foi incorporada a ela.

Mas ao mesmo tempo que o corpo e a voz dos cantores de samba podem nos informar sobre as memórias que carregam e difundem, a dimensão estética desse gênero só pode ser compreendida se introduzirmos a ideia de participação. Um belo espetáculo ou roda de samba só acontece quando todos cantam juntos. Na maioria das vezes o público se transforma em cantor. A voz não tem intenção de ser apreciada esteticamente, mas reforçar a memória coletiva do grupo.

É ainda Zumthor que nos informa sobre “vocalidade”, o que contém a historicidade da voz, já que, para ele, a oralidade seria uma abstração. É a voz que transmite o texto, que o contém e o faz. São inúmeras as vozes primordiais que escutamos nas vozes dos sambistas cariocas e, paradoxalmente, elas se querem eternas no aqui e agora.

Esse homem, ou mulher, está grávido de muita gente. Gente que sai por seus poros. Assim mostram, em figuras de barro, os índios do Novo México: o narrador, o que conta a memória coletiva, está todo brotado de pessoinhas. (GALEANO, 2002:18)

Aqui o que conta é captar a performance no instante e sob uma perspectiva em que ela importa mais como ação do que o que ela possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela numa produção sonora: expressão, corpo, memória e fala juntos no bojo de uma situação transitória e única. (ZUMTHOR, 1997:158). Com isso, afirmo que, pela voz, sabemos quem aprendeu a cantar samba dentro da comunidade de samba e é por ela legitimada.

Mais uma pergunta se impôs durante o processo de pesquisa: Mas como se aprende a cantar samba? Se uma pessoa decide cantar ópera, ela precisa “limpar” sua voz, educá-la no bel canto. Precisa aprender e exercitar técnicas específicas. Aprende na escola, na universidade, no conservatório. Por isso estranhamos quando um cantor popular se aventura a cantar ópera. Mas, ao contrário, quando um cantor de formação erudita (ou que não tenha essa memória comunitária impressa em seu corpo e em sua voz) canta samba, acreditamos que ele está valorizando a música. Refinando-a com seus conhecimentos técnicos. Considera-se, então, que qualquer voz pode cantar samba, mas que não é qualquer voz que pode cantar ópera.

Hood (1960) trata da bi-musicalidade investigando músicos que aprendem canções de tradições diferentes. Isto é, músicos ocidentais que estudam música oriental ou, então, músicos orientais que estudam música ocidental. E ele mesmo nos informa que para conseguir algum tipo de valor no país onde estão estudando, faz-se necessário ir além dos

estudos básicos da música. Sendo, para ele, a possibilidade de bilinguismo muito remota. Quando se aprende uma outra “língua” (e uma outra memória), apaga-se a anterior.

Para alcançar a "verdadeira" bi-musicalidade nas técnicas vocais em duas músicas distintas, é preciso aprender ambos os estilos musicais completamente. Estilo musical inclui os elementos de campo, timbre, tempo e intensidade do som que variam de acordo com a estética da música-cultura. Entre esses elementos, o elemento diferenciador mais visível do estilo musical de canto é o timbre vocal. (ADKINS, s/d:2)¹

Hoje muitos cantores e cantoras têm acesso a músicas de tradições diferentes, porém entendem que apenas uma “formação técnica e a compreensão estética da música de um grupo étnico diferente” (ADKINS, s/d: 4) faz com que se acesse uma diferente memória musical e sua forma de cantar. Parece que não é só a “capacidade técnica e a compreensão da música, mas também a capacidade de mover emocionalmente e entusiasmar o público” (ADKINS, s/d: 4).

Depositários da memória ancestral e promotores de festas, espetáculos e encontros para sua perpetuação, os cantores/as de samba continuam sendo julgados com base no que lhes falta dentro do padrão dominante linear e progressivo, que busca conhecê-los para domesticá-los. E ao insistirem em exibir seus cantos, exibem suas memórias, suas comunidades. Não para provarem que são melhores ou para apagarem as outras formas de cantar, mas para nos lembrar que outras formas de cantar são possíveis.

Referências:

- ADKINS, Molly. *Bi-musicality in Japanese folksongs and Italian art song: A study on vocal timbre*. Disponível em:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:kquZuYbCIEQJ:journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/download/65>. Acesso em: 17 mar 2015.
- ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Martins/MEC, 1976.
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- HOOD, M. The challenge of ‘bi-musicality’. *Ethnomusicology*, 4 (2), p.55-59, 1960.
- MÁXIMO, João. A grande voz da negritude. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jan. 2001, Segundo caderno, p.10.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: HUCITEC, 1997.



¹ Tradução livre.