

AS VOZES NAS TRADIÇÕES ORAIS – POÉTICAS SONORAS!

Katharina Döring

“E estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz. Esperemos que ela se forme em breve: ela traria para o estudo da poesia oral uma base teórica que lhe falta. Abarcaria, para além de uma física e de uma fisiologia, uma linguística, uma antropologia e uma história.”

(Paul Zumthor, 1997, p. 11)

Desde meu contato com a capoeira e a música brasileira, encantei-me pela diversidade rítmica e performática que encontrei na Bahia, devido a sua presença e herança africana. Porém, chamou-me atenção o fato de que não encontrava muitos/as cantores/as negros/as de uma qualidade vocal específica, marcante entre os cantores do *blues* e *jazz*, assim como entre as músicas populares na África e os cantores da tradição oral. Na Bahia, surgiu um padrão vocal prioritariamente voltado para o carnaval e os trios elétricos, com uma música frenética para animar grandes multidões, que usa e abusa do microfone sem restrições, prejudicando as cordas vocais dos/das cantores/as ao longo dos anos. São poucos os músicos e cantores baianos que têm



explorado sutilezas, variações, intimidades, técnicas e timbres dos cantos negros nas vozes das tradições orais na Bahia. A padronização da expressão vocal não se restringe às músicas midiáticas e carnavalescas, pois invadiu as tradições cênico-poético-musicais afro-brasileiras, numa espécie de colonização sonora, nivelando e exaurindo a diversidade dos timbres vocais:

Esse caráter aberto do sistema comunicativo musical, que comunica sem que se possa traduzir a sua mensagem, da forma como se traduz um texto verbal, facilitou que a música fosse usada e mesmo mal usada em todas as épocas e possivelmente entre a maioria dos povos nos trópicos. Isso significa que, na sua mais pura acepção como arte, a música não conhece nem racismo, tampouco discriminação, nem mesmo a ideia de colonialismo. Se foi utilizada nesse sentido, foi a intenção desse uso que serviu a finalidades destrutivas, não as estruturas musicais em si (Wagner, 2001). Mais do que em qualquer outra região, os trópicos se caracterizam por usos discriminatórios de sonoridades musicais. A diferença para o século XIX é que a globalização e a democratização do acesso aos meios de comunicação de massa levam aqueles que já foram dominados a dominarem quando incorporam os preconceitos etnocêntricos dos antigos dominadores; impõem escalas temperadas, harmonias da mais elementar funcionalidade tônica-dominante através do recurso acústico opressor do volume alto, graças à tecnologia eletrônica, forte aliada desse processo de dominação. (PINTO, 2008, p. 107-108).

Observo há muitos anos a mudança de timbres, afinações e expressões vocais nas cantigas da capoeira e candomblé e no samba de roda como resultado de dois ou mais fatores: primeiro, o campo de referência aural, ou seja a influência da mídia, como retratado por Tiago de Oliveira Pinto (2008) anteriormente: hábitos de escutar



música popular (inter)nacional com timbres, tonalidades e afinações padronizados e arranjados ao gosto da indústria musical, cada vez mais alinhados para uma expressão de música e canto popular de consumo e imitação fácil. Segundo, os mestres e mestras aprenderam os cantos, seus timbres e estilos vocais na tradição oral com os/as mais velhos/as da sua geração, na convivência orgânica com as sonoridades, inseridas nos rituais e contextos devidos, tecendo uma forte referência e presença aural: as pessoas passavam horas e dias nas festas e rodas de samba, capoeira, candomblé, noites de reza, encenações e funções de trabalho e cura. Sonoramente ambientadas, as crianças absorviam, assimilavam e se apropriavam dos timbres, ritmos e gestos, das corporeidades, mímicas, poesias, entoações e sutilezas dos respectivos cânticos. Nas últimas décadas, crianças e jovens das comunidades negras passam a frequentar escolas nas quais, muitas vezes, são forçados a negar e/ou desprezar suas corporeidades e referências poético-musicais, além de passarem cada vez mais tempo com televisão, rádio, computador e celulares, perdendo gradativamente o elo aural e as referências sonoras dos seus antepassados. Na contemporaneidade, a maioria dos jovens procura cantar de um jeito “cantor de mídia”, ou seja, “para fora”, para as multidões que precisariam ser animadas a partir de um palco ou trio elétrico. No entanto, os cânticos da tradição oral são caracterizados por uma atitude “para e a partir de dentro”, por uma postura de voz e entonação que interconecta a percepção subjetiva com a memória ancestral e que une a expressão do lúdico com o sagrado, acessado a partir desse encontro interno.

A partir do encontro colonial de cantos e ritmos africanos, indígenas e luso-ibéricos, surgiram sonoridades e padrões vocais que não representam gêneros musicais determinados, e sim o encontro de pessoas que compartilharam o seu substrato sensório-musical e emocional mais profundo, tocando e trocando seus



cantos, rezas e narrativas. Foi justamente no contexto do nordeste brasileiro, sobretudo nos sertões da Bahia, que Paul Zumthor encontrou as bases para a complexidade das *Poéticas orais*; segundo Jerusa Pires Ferreira (2007, p. 146):

Poderíamos dizer que o antes mencionado *Introdução à poesia oral*, publicado na França em 1983 e traduzido no Brasil em 1997, tem um forte assentamento no sertão da Bahia, em Feira de Santana, e está ligado à primeira viagem de Zumthor a essas paragens.

A autora alerta para as marcas profundas que essas viagens deixaram em Zumthor, que afirmava que “a humanidade inteira ficará ‘despossuída’ de sua memória, quando um último índio de determinada tribo se calar. Manifesta sua posição de revolta contra a massificação e o extermínio de populações e de culturas.” (FERREIRA, 2007, p. 146)

Ferreira (2007) frisa a influência das culturas expressivas e singulares no Nordeste brasileiro, sobretudo na Bahia, para o surgimento de uma nova teoria das literaturas e performances das oralidades, cunhada por Zumthor de *Poéticas orais* – que se dariam, em parte, a partir do impacto das culturas africanas no Brasil.

Poderíamos afirmar que sua obra de teórico, pensador, poeta se re-definiu por um conhecimento direto do Brasil e da África, pela década de 1980, quando passou a valorizar, ainda mais, todo um contingente vital e transformador das poéticas orais, e a distinguir insistentemente tradição e transmissão, oralidade e vocalidade, contemplando os diversos níveis de mediação. [...] Considerando a recepção, a poesia oral e o texto impresso, diz-nos: A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca. (FERREIRA, 2007, p. 146).



Quando afirma que “a performance [...] modifica o conhecimento” e “comunicando ela o marca”, percebemos a profundidade desse enunciado que, de certa forma, evoca o poder de transformação nas tradições orais sobre os participantes, mas também sobre os espectadores. Também remete à filosofia das tradições vivas, detalhadamente descritas e interpretadas por Hampaté Bá (1982) nas culturas de tradição oral africanas, marcadas pelo uso da palavra, do tecido da memória, mediante uma narrativa encorpada, entoada, ritmada, gestual e sonoramente rica e significante, o que, na visão de Zumthor, se conecta com a experiência ancestral europeia medieval, a qual, no entanto, deixou poucos testemunhos sonoros e cênicos, tendo que recorrer aos textos orais, preservados na escrita:

Nesta, como em outras passagens, as dimensões antropológicas, comunicativas, estéticas e cognitivas são trazidas com clareza e acompanhadas de profunda intuição poética, por parte de quem acredita como poucos que “o saber é um longo, lento sabor”. A descoberta da cultura brasileira o engajou a estudar os nossos textos orais, a ler literatura de folhetos (cordel) recorrendo à sua bagagem de medievalista para compreendê-la. Mas, reciprocamente se afastando de atitudes eurocentristas, buscava imersão nesse mundo novo, pleno de energia e de vida. [...] Tudo isso só fez reforçar os laços de Zumthor com o Brasil. (FERREIRA, 2007, p. 147-148).

Ferreira não tem dúvida de que nos encontros coloniais entre oralidades e performances africanas, europeias medievais e indígenas “emergiram para ele algumas das reflexões e das formulações fundamentais para as poéticas da oralidade, da voz e dos públicos populares” (FERREIRA, 2007, p. 148) e destaca seu interesse particular para o sertão baiano, “sempre atento à nossa história e às culturas tradicionais mais afastadas, aos nossos movimentos rebeldes como



o de Canudos, Paul Zumthor visitou na Bahia a cidade de Feira de Santana, começo do sertão”. (FERREIRA, 2007, p. 148).

A região de Canudos, na qual as bandas de pífano regem uma musicalidade predominantemente instrumental, me faz recordar o trabalho de Eurides de Souza Santos, que estudou os cantos (quase) extintos do tempo de Antônio Conselheiro na região, sendo eles

cantos religiosos e executados no seio das camadas populares, que desde os tempos medievais vinham sendo alvo de preocupação e vigilância por parte da Igreja de Roma, gozavam de plena proliferação e alargado uso entre as comunidades leigas” (SANTOS, 1998, p. 42).

A etnomusicóloga revela o espanto de um jornalista da época ao ouvir as sonoridades e poéticas ‘distorcidas’, a partir de uma visão do que seria o ideal musical e linguístico da igreja católica, incapaz de compreender as criativas sonoridades dos populares:

Começaram as rezas, então, por alma do que tinha aparecido em forma de chama no Serrote dos Caboclos. Remataram o terço cantado, com uma ladainha entoada n’um latim mestiço, monótono e imoral. A esta operação machinal como o diapasão dos monjolos, escassava todo o tempero da melodia; vozes agudas como clarins, roucas como trabucos, esganiçados de baixo bovino, bissonantes de defluxos, tentavam, por um prodígio de vaidade artisticamente carola, sobrepujar uma a outra. (BENICIO, 1899, p. 69 apud SANTOS, 1998, p. 42).

O registro transpira o preconceito e desprezo com os trabalhadores rurais, negros, caboclos e cafuzos, que buscavam expressar seus sentimentos religiosos mediante suas referências sonoras, as quais os viajantes e historiadores da época não compreendiam. Santos ainda descreve como os cantos foram passados de geração



em geração, buscando referências sonoras que correspondem a uma teoria orgânica musical a partir dos encontros sonoros entre os diversos povos que cruzaram seus caminhos no sertão baiano:

[...] a aprendizagem vem do “observar e fazer” com o grupo. Todos são aprendizes e em determinadas oportunidades cada um pode se tornar professor. Quando se pratica o canto em grupo há uma certa preocupação em determinar quem canta a voz mais “baixa” (grave) e quem canta a mais “alta” (aguda), porém esta não é uma situação difícil, porque já se tem convenicionado entre eles que, se uma determinada pessoa tem a voz [...]. A voz mais aguda e geralmente vista como se concedesse um certo status a quem a canta. Cantar sozinha esta voz é um privilégio que muitos gostariam de experimentar, mulheres principalmente. (SANTOS, 1998, p. 87).

A partir dessa introdução que revela o *locus* da Bahia e suas culturas populares como particularmente interessante para o estudo das vozes cantadas e poéticas orais e performáticas, vou tecendo um diálogo com o campo da etnomusicologia.

CANTOS, TIMBRES E VOZES NA ETNOMUSICOLOGIA

“Outra noção complexa – timbre – é invocada sistematicamente em nossos discursos sobre a voz. Mas ela está longe de ser explicativa e transfere o problema das diferenças percebidas para um ‘parâmetro’ objetivo do som. Para reforçar a hipótese acerca da natureza fugidia da voz, aludirei, ainda que superficialmente, à problemática do timbre.”

(Elisabeth Travassos, 2008, p. 22)

Procuro aprofundar e, aos poucos, preencher uma lacuna nos estudos vocais das tradições musicais afro-brasileiras, pouco



tematizados em pesquisas etnomusicológicas. Um dos primeiros modelos na sistematização das qualidades vocais a partir de uma estruturação geocultural/musical tem sido o dos *cantometrics*, de Alan Lomax (1976), que buscou estabelecer uma sistemática universal sobre as diferenças e confluências de estilos vocais, modalidades de canto, afinação, entonação, interpretação, estrutura e timbres. As mudanças paradigmáticas pós-modernas nas ciências sociais têm ampliado o leque de critérios e sistematizações, a exemplo do *cantocore* (SAVAGE et al., 2012), com uma visão diferenciada sobre as expressões musicais no mundo, e contam também com o suporte de novas tecnologias digitais de registros e análises em áudio. A procura por uma teoria universal dos timbres e das afinações e expressões vocais de tradições musicais do mundo tem sido criticamente revisada pela etnomusicologia contemporânea. Nos últimos anos, surgiram vários estudos ancorados em culturas locais específicas, que buscam elaborar uma reflexão sobre as formas de cantar e suas qualidades vocais. Embora tendo como referência pesquisas de culturas musicais locais, percebemos a dificuldade de articular fundamentos teóricos e metodológicos para captar, descrever e analisar os fenômenos das vozes cantadas:

Como podemos falar sobre o timbre de um cantor? Como podemos comparar cantores que estão cantando a mesma canção? Não seria muito difícil de distinguir um cantor de ópera chinesa de um cantor de ópera no Ocidente, mas muito mais difícil de explicar como nós os distinguimos. E quando um canto clássico entoa um canto no estilo rock, todos nós percebemos que está estilisticamente errado, mas como explicamos para o cantor o que ele deveria mudar? Todas essas questões tratam da produção vocal e como ela pode ser captada em palavras. [...] Etnomusicólogos estão focados nos contextos do fazer musical e pouco mencionam o som por ele



mesmo; enquanto para os musicólogos ou críticos musicais é considerado uma virtude usar termos exclusivos para este pesquisador que não considera objetividade linguística uma prioridade. (PROUTSKOVA et al., 2016, p. 36, tradução nossa).¹

A falta de teorias e metodologias das “vocalidades” nas músicas do mundo foi observada também por Alan Merriam (2011), que aponta o tema dos estilos vocais como um dos pontos fracos na concepção teórica e metodológica, buscando descrições mais precisas e comparações entre sutilezas vocais até mesmo entre povos indígenas próximos:

A etnomusicologia ainda não desenvolveu métodos para fazer descrições precisas de qualidade vocais e, portanto, temos somente uma terminologia bastante vaga ao nosso dispor. Entre os Flathead, a qualidade vocal está sendo produzida mediante uma garganta estreita, porém aberta, sem emprego das possibilidades de ressonância plena das cavidades nasais superiores. O resultado é uma qualidade vocal penetrante, denominada pelos pesquisadores estudantis dos cantos indígenas norte-americanos, de estilo “dentes cerrados” ou “ventríloquo”. Tem alguma pulsação evidente, e os níveis de dinâmica geralmente

¹ “How do we speak about the timbre of a singer? How do we compare singers singing the same song? It wouldn’t be particularly hard to distinguish a Chinese opera singer from a Western opera singer, but it would be much harder to verbalize how we distinguish them. And when a classical singer performs a rock song, we all hear it is stylistically wrong, but how do we explain to the singer what he needs to change? All these questions are about vocal production and how it can be captured in words. [...] Ethnomusicologists focus on the context of music making and rarely mention the sound itself; while for musicologists or music critics it is considered a virtue to use unique terms specific to the particular writer and objectivity of language is not a priority”. (PROUTSKOVA et al., 2016, p. 36).



são bastante altos. Contudo, estas qualidades não são nem de longe tão pronunciadas como entre os vizinhos dos Flathead do Leste; os Blackfoot, por exemplo, cantam com pulsação e tensão vocal consideravelmente maiores. As características vocais das planícies parecem diminuir em intensidade quando se avança para o oeste; esses cantores Kutenai, na escuta atual do autor, por exemplo, utilizam um estilo vocal mais relaxado que os Flathead. (MERRIAM, 2011, p. 315, tradução nossa).²

Como Merriam (2011) ressalta, seria muito interessante estudar e analisar as qualidades, os timbres e os estilos vocais entre os povos, mesmo que parentes e vizinhos, pela sua grande variedade de expressões cantadas. No Brasil, Antony Seeger (1987), realizou uma pesquisa profunda sobre os cantos e performances e o porquê desses cantos do povo indígena suyá, iniciando com perguntas essenciais para a compreensão dos fenômenos musicais:

Por que os membros de determinado grupo valorizam tanto o canto? Por que a performance do canto tem certas estruturas, timbres e estilos? Por que essas pessoas específicas da comunidade

² “Ethnomusicology has not developed a means of making precise description of vocal quality, and therefore only rather vague terminology is available to us. Among the Flathead, vocal quality is produced through a tight, though open, throat without employing the full resonance possibilities of the upper nasal cavities. The result is a penetrating quality often remarked upon by students of North American Indian Singing as a ‘clenched-teeth’ or ‘ventriloquist’ style. Some pulsation is evident, and the dynamics level is usually high. However, these qualities are not nearly so pronounced as among the neighbors of the Flathead to the east; the Blackfoot, for example, sing with considerably greater vocal tension and pulsation. Plains vocal characteristics, however, seem to diminish in intensity as one moves farther West from the Flathead; those Kutenai singers heard by the writer, for example, use a more relaxed vocal style than the Flathead”. (MERRIAM, 2011, p. 315).



cantam essas coisas específicas, de maneiras específicas para uma plateia específica no espaço e tempo específico? As respostas devem ser encontradas tanto nas ideias das pessoas sobre o som, o canto e a canção como também na relação do cantar com outras formas verbais e os processos sociais na sua comunidade/sociedade. (SEEGER, 1987, p. viii, tradução nossa).³

O autor não analisa a questão dos timbres, das entonações, afinações e suas respectivas interpretações musicológicas, porém reconhece sua existência e, sobretudo, sua importância, aliado ao fato de que percebeu claramente que os cantores *suyá* possuem plena consciência dos timbres, as diferenças entre si e seu papel específico na sua cultura musical:

Canções gritadas eram cantadas com uma voz alta e forçada. Começam geralmente com a nota mais alta, ou seu tom maior [...] Canções em uníssono normalmente eram realizadas num registro mais baixo e revelaram um contorno melódico bastante nivelado – embora a afinação pudesse subir gradativamente durante a performance [...] Apesar da sua similaridade, cada canção gritada tinha que ser diferente de qualquer uma das outras canções gritadas. Cada cantor queria ser escutado como um indivíduo, e foi muito importante que cada canção tenha sido diferente o bastante para ser distinta do resto. Diferenças foram ouvidas facilmente no ritmo, na melodia, no

³ “Why do members of a particular group value song so much? Why do performances of songs have certain structures, timbres and styles? Why do certain members of the community sing those particular things in those particular ways for that particular audience in that particular place and time? The answers are to be found both in the people’s ideas about sound and song, and also in the relationship of singing with other verbal forms and social processes in their society”. (SEEGER, 1987, p. viii).



texto e na qualidade vocal. (SEEGER, 1987, p. 40-41, tradução nossa).⁴

Gostaria de acrescentar a importância de observar e tematizar a inter-relação entre voz, corpo, som, gesto, intensidade e intenção, tão marcante nas performances das musicalidades africanas. Muitas pesquisas deram ênfase a registros, transcrições e análises rítmicas por representarem um denominador comum entre as músicas africanas, que se destacam com uma presença infinita de tambores, idiofones, ritmos e claves. Pinto alertou sobre as qualidades vocais e outros timbres:

Apesar da inquestionável importância do elemento percussivo, não se pode considerar como menos importantes os elementos polifônicos na música vocal (por exemplo dos Wagogo na Tanzânia) e também na música instrumental (sopros e cordas). (PINTO, 2001, p. 238).

O etnomusicólogo Pelinski (2000) tem se dedicado em muitas publicações aos aspectos teóricos em elaborar as profundas ligações entre a voz humana, seu corpo e sua fala, destacando a necessidade de estudos interdisciplinares, que envolvem neurociências, psicologia, literatura oral e linguística, entre muitas áreas de estudos possíveis.

A propósito da voz: Roland Barthes observou que, além do sentido expressivo e inteligível das palavras, e de sua função comunicativa, a voz humana ostenta

⁴ “Shout songs were sung in a high, forced voice. They usually began on the highest note, or its leading tone... Unison songs were usually performed in a low register and revealed a fairly level melody contour-although the pitch might gradually rise during a performance [...] In spite of their similarity, each shout song had to be different from every other shout song. Each singer wanted to be heard as an individual, and it was very important that each song be different enough to be distinguished from the rest. Differences were most easily heard in the rhythm, melody, text, and voice quality”. (SEEGER, 1987, p. 40-41).



na dicção da língua materna uma espécie de materialidade corporal (“a semente”) que põe em evidência a materialidade do corpo que fala (Barthes, 1972, p. 58). A significância (percepção) dessa materialidade é a fonte do gozo voluptuoso que nos proporciona “sentir o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa” (Barthes, 1972, 62). Como no flamenco, os bons cantores não usam sua voz: sons e voz, e suas canções são seus corpos (Washabaugh, 1996, p. 94-95). A voz cantada transcende a significação linguística para elevar-se ao estado de corporeidade autossignificante [...]. Por certo, a corporeidade da voz que põe em ação todo o corpo do cantante com seus recursos próprios dos seus órgãos fonéticos não exclui uma construção do prazer que ela nos proporciona (Middleton, 1989). Sem dúvida, esta construção seria impensável sem a existência de uma materialidade pré-social da voz. (PELINSKI, 2000, p. 266-267).

A importância do debate de Pelinski (2000) na etnomusicologia reside exatamente em destacar, a partir da crítica pós-moderna, a importância das corporeidades para a formação dos significantes pré-lógicos e pré-discursivos, que recupera valores e saberes que foram reprimidos na cultura ocidental pela dicotomia cartesiana que separa o espírito do corpo, e pela moralidade cristã que banuiu o Ser corporal com seus desejos e sentimentos, suas percepções e sensações. Assim, ele afirma que a corporeidade desempenha papel decisivo na produção de significados musicais primordialmente vividos na experiência musical subjetiva de maneira pré-conceitual, uma vez exposta ao entorno sociocultural. O debate no campo da etnomusicologia sobre as sonoridades e qualidades vocais nas músicas tradicionais e populares no mundo, portanto, abre muitas portas a pesquisas que não devem e nem podem ser tratadas de forma



exclusiva ao estudo da música, e sim contar com a transdisciplinaridade de um fenômeno fascinante: a voz enquanto comunicação sonora, poética e subjetiva.

SONS VOCAIS NAS TRADIÇÕES ORAIS NO BRASIL – A PALAVRA CANTADA

“Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes no tempo, isso é, cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco, bem. O mesmo se dá com ‘moda’, ‘samba’, ‘maxixe’, ‘tango’, ‘catira’ ou ‘catereté’, ‘martelo’, ‘embolada’ e outras.”

(Mário de Andrade, 1984, p. 347)

Dando continuidade à fala de Andrade (1984, p. 347), que cita o coco como um dos “cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas”, vale mencionar as pesquisas dos Ayala (2000) sobre os cocos na Paraíba, que reúnem vários textos, aprofundando as diversas dimensões socioculturais, poéticas e históricas do coco e trazem exemplos das poesias cantadas e seus conteúdos, porém quase não mencionam a qualidade vocal e o timbre desses cantos que são de uma sonoridade única, que pouco tem a ver com a afinação do sistema tonal ocidental, como comprova o CD-áudio incluído. Os cantos registrados em áudio e letra surpreendem pela grande variedade de estilos vocais, entonações, melodias e ritmos, todos fazendo parte de um vasto repertório que cabe na denominação de “coco”, abrangendo tanto os versos de desafio e as emboladas quanto as brincadeiras de roda, presentes nos incontáveis “brincos de roda”, cantados no estilo responsorial.



Ainda inclui um grande e misterioso repertório de cantos e rezas ritmados que são celebrados nos rituais da jurema, o que mostra a forte conexão dos cocos com as matrizes africanas. A dimensão e complexidade sonora e performática dos “cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas” se aplicam para as demais tradições cênico-poético-musicais de matrizes africanas, muitas delas, na última década, sendo reconhecidas como patrimônio imaterial brasileiro, resistindo a categorias e padrões estreitos, sejam eles musicais, literários e/ou performáticos. A performance e a qualidade sonora dessas vozes cantadas representam um fenômeno fugaz que muitas vezes não resistiu ao tempo em que os folcloristas e estudiosos da literatura oral registraram as letras, poesias e significados, sem as significantes marcas sonoras – no melhor dos casos, em descrições literárias.

No Brasil, tem aumentado a procura por trabalhos e pesquisas etnomusicológicos que trazem descrições e transcrições detalhadas sobre ritmo e melodia e outros aspectos musicais das tradições cênico-poético-musicais a serem estudadas. A maioria dos pesquisadores faz uso de partituras do sistema tonal ocidental que valorizam determinados parâmetros, mensuráveis em tempo e altura, porém preferencialmente concentrados nos instrumentos que são utilizados, os quais, no entanto, não traduzem as qualidades vocais específicas; por exemplo, na pesquisa de Lucas (2002, p. 23) sobre os congados:

[...] com uma descrição e uma interpretação da paisagem sonora dos rituais do Congado. A partir da textura de sons que molda e define essa paisagem sonora, são extraídos, no terceiro capítulo, os elementos intrinsecamente musicais [...] para um aprofundamento das estruturas musicais, sobretudo rítmicas. Essas estruturas foram abordadas tendo como referência a natureza móvel e flexível das tradi-



ções culturais de transmissão oral. As características gerais dos cantos foram apenas brevemente relacionadas, uma vez que não constam dos objetivos da presente pesquisa [...].

Os sons do Rosário, de Glaura Lucas, é uma obra riquíssima de detalhes musicais, performáticos, rítmico-melódicos, socioculturais e poéticos sobre o passado presente do congado mineiro e reconhece a importância dos cantos enquanto mensageiros ancestrais que renovam a conexão espiritual:

A cada ano, o antigo ressurgue novo, transcrito em outro tempo, e o novo se faz antigo, (re)criado a partir da referência ancestral. O vasto repertório de cantos está, pois, sujeito a um grau de mobilidade, e inclui, principalmente, não só aqueles “do tempo dos antigos” que são reatualizados, mas também contribuições dos congadeiros atuais através de recriações e readaptações, num diálogo contínuo entre o passado e o presente. Ao longo da festa, há momentos em que a condução ritual depende da força dos cantos tradicionais. (LUCAS, 2002, p. 75).

A força das cantigas dos tempos antigos poderia estar nos seus ritmos, nas letras, nas melodias e/ou no conjunto desses fatores, aliado à sua performance ritualística no momento apropriado, mas também mediada pela qualidade e expressão vocal inconfundível de cada congadeiro experiente:

[...] ao conduzirem a execução de um canto, os congadeiros imprimem sua personalidade à expressão através da maneira particular de interpretação da tradição. Cada execução está filtrada pela experiência pessoal e pelo modo de ser congadeiro de sua época. (LUCAS, 2002, p. 76).



A questão dessa experiência e expressão vocal pessoal e subjetiva tem sido pouco aprofundada pelas pesquisas etnomusicológicas brasileiras, até pela grande gama de eventos, objetos, dados e critérios musicais a serem registrados, contextualizados e analisados. No entanto, em muitas pesquisas se reconhecem, pelo menos, as possibilidades de interpretações vocais individuais, porque “os cantos, assim, vão sendo transformados e remodelados, assumindo sotaques locais, pois o ‘ritmo da gente’ significa todos os procedimentos musicais interpretativos próprios”. (LUCAS, 2002, p. 78). Isso não seria um critério negativo, e sim a realidade e a criatividade poético-musical dos seus protagonistas experientes:

Se a melodia permite, alguns cantos, de fato, transitam entre padrões rítmicos diferentes, inclusive dentro de uma mesma comunidade, conforme o capitão, e até mesmo entre congo e moçambique, apesar da especificidade de cada guarda. (LUCAS, 2002, p. 78).

Lucas (2002, p. 80) evidencia essa diversidade possível e reconhecida entre as guardas e os capitães, mas constata novamente que foge do escopo da pesquisa realizada:

[...] os cantos geralmente apresentam certas diferenças em seus esquemas melódicos e harmônicos, bem como na dinâmica de seu desenvolvimento formal, cuja análise mais aprofundada e minuciosa se distância dos objetos deste estudo, e serão apenas apresentadas de forma generalizada.

A dificuldade de aprofundar o estudo das vocalidades se explica também pela falta de critérios e ferramentas apropriados para uma transcrição melódica que pudesse conter todas as nuances sonoras e vocais, porque se encontram limitações na representação gráfica e semântica das variações melódicas, das entonações



e impositões da voz, difíceis de serem traduzidas com os recursos da notação musical ocidental:

A primeira questão relaciona-se ao fato de se tratar de música de transmissão oral [...] Ao examinarmos uma transcrição, devemos lembrar: este canto, uma certa vez, aconteceu aproximadamente dessa maneira! Cada transcrição representa, portanto, uma dentre as possibilidades de ocorrência, e não uma versão definitiva e cristalizada, ou mesmo mais corrente de um canto. (LUCAS, 2002, p. 100).

O estudo das poéticas orais sonoras requer a compreensão de que nunca poderá haver uma transcrição absolutamente “fiel” ao ritual e à performance musical e poética, e de que somente poderá fazer parte da memória de quem presenciou e participou do ato, sabendo que nenhuma repetição será igual à outra, será somente uma possibilidade realizada naquele momento, entre muitas outras possíveis.

Isso significa que a transcrição da resposta coral acaba representando uma redução em que selecionamos aquilo que sobressai auditivamente, ou que se encontra mais próximo ao alcance do microfone, estando a resultante ajustada ao temperamento do pentagrama, pois o caráter geral é instável no que diz respeito à afinação. Já a parte do solista pode ser representada no papel de maneira um pouco mais fiel ao que fora executado, embora certas qualidades timbrísticas da voz, e algumas maneiras de desenharem os contornos melódicos, tão características do contexto, se percam na transcrição. (LUCAS, 2002, p. 101).

Lucas aponta a dificuldade contida no cantar: sua interpretação “correta” passa pelas sutilezas das qualidades vocais, muitas vezes despercebidas pelo ouvido treinado na música ocidental, ao



exemplo dos cantos vissungos de Minas Gerais – que testemunham cantos ancestrais de origem banto, passados de geração em geração exclusivamente pelos homens negros e que, para começar, não poderiam ser cantados por mulheres, como no caso das estudantes musicistas que tentaram reinterpretá-los:

[...] o exercício demonstrou que a decodificação do sistema de notação ocidental por membros dessa mesma cultura está atrelada a um processo de aprendizado que inclui também a transmissão oral e a familiaridade com os diferentes estilos dessa música. Ao cantarem o vissungo, “naturalmente” impostaram a voz como que realizando um exercício de solfejo numa aula de percepção musical tradicional. Buscaram também a precisão da afinação das notas e das durações indicadas, embora provavelmente os negros cantadores do passado percebessem diferenças na forma de divisão do contínuo temporal e o das frequências. Soma-se a esse aspecto a margem de variabilidade presente no universo da oralidade, o que sugere que cada transcrição do livro seja um retrato aproximado de uma performance particular daquele canto. (LUCAS, 2002 apud SAMPAIO, 2009, p. 29-30).

A autora descreve essa experiência prática para demonstrar que os aspectos sonoros e vocais sutis, de fato, “são difíceis – senão impossíveis – de serem representados no papel”, o que talvez poderia ser resolvido de forma parcial com programas digitais que captam e representam visualmente os detalhes e sutilezas auditivas, como o timbre de voz individual com o recurso do espectrograma, mas que entram outros fatores humanos:

Finalmente, assim como oralizaram a transcrição conforme uma estética familiar, nossas cantoras desconheciam as especificidades estilísticas da música



dos vissungos, como acentos rítmicos, e timbres, inflexões e gestos vocais expressivos. Esses aspectos são difíceis – senão impossíveis – de serem representados no papel, e dependem da familiaridade com as intenções, sentimentos e motivações contextuais, para uma interpretação culturalmente mais aproximada. (LUCAS, 2002 apud SAMPAIO, 2009, p. 29-30).

Assim, Lucas conclui com uma observação muito interessante que exerceria uma influência direta sobre a qualidade e a expressão vocal de cada cantador, que está contida na última frase, quando ela ressalta que uma “interpretação culturalmente mais aproximada” dependeria da “familiaridade com as intenções, sentimentos e motivações contextuais”, sendo esta a qualidade que tenho observado nas tradições cênico-poético-musicais afro-brasileiras.

Semelhante ao congado mineiro, encontram-se no Rio Grande do Sul os maçambiques, quicumbis e congos, objetos de pesquisa da etnomusicóloga Luciana Prass que, ao deparar com um dos métodos básicos da etnomusicologia, a transcrição musical das melodias, dos ritmos e das estruturas musicais, se pergunta “mas na prática, de que a notação serviria para os *maçambiqueiros* do Osório?”. (PRASS, 2013, p. 217). Ela tematiza coerentemente um “dilema pessoal que tem acompanhado a etnomusicologia desde a sua fundação” (PRASS, 2013, p. 217), que oscila entre o que seria chamado de uma abordagem mais musicológica ou mais antropológica da pesquisa de campo e das análises dos registros em áudio e/ou vídeo, embora o dilema, se revele mais profundo, porque não trata somente da questão de transcrever aspectos musicais para a grafia ocidental, e sim da constatação de que as ferramentas musicológicas não dariam conta dos cantos da tradição oral:

Leitora das críticas ao consequente aprisionamento das artes performáticas ao tentar grafá-las em notações da



música ocidental, gerando o apagamento da aura da oralidade ou nas palavras de Martins (1997, p. 148), “da natureza numinosa da voz e [d]o poder aurático das palavras”, refletia intermitentemente sobre como eu poderia contribuir na reflexão sobre as musicalidades do *Maçambique*, desde uma Etnomusicologia que incorporava a “crise da representação etnográfica” (Marcus, 1998) e a vislumbra transposta para o código musical, simbolizando pelas partituras, mais um item a compor as distâncias entre pesquisadora e pesquisados. (PRASS, 2013, p. 218, grifos da autora).

Prass trabalha em constante diálogo com os mestres maçambiqueiros mediante registros em áudio, a escuta em conjunto que rende valiosos *insights* sobre o diálogo entre a palavra cantada, o ritmo, a estrutura métrica e a melodia que parece ser subordinada à letra:

Nas transcrições acima citadas de “Rua Comprida”, de períodos históricos distintos e realizadas por diferentes pesquisadores, com variados *chefes* e participantes de *Maçambique*, nota-se uma grande diferenciação melódica em termos de altura dos sons – o que uma análise musical mais tradicional levaria a apontar como tratando-se de “músicas diferentes”. Nesse caso, entretanto, graças ao esclarecimento etnográfico, as diferentes melodias são reconhecidas pelos *maçambiqueiros* como sendo o mesmo *canto*, pois o texto, praticamente intacto, o preservou ao longo do tempo. E sendo o texto o guia para a recriação do *canto*, a métrica da melodia também praticamente manteve-se a mesma, pois está subalterna ao número de sílabas de cada verso. (PRASS, 2013, p. 227, grifos da autora).

Podem existir cantigas “diferentes”, o que seriam versos diferentes que utilizam como veículo sonoro a mesma melodia ou contorno melódico, o que Prass documenta quando encontra uma letra nova do chefe Faustino para um canto antigo do maçambique



– o que, nesse caso, poderia ter contribuído para que uma memória sonora de uma melodia antiga do conjunto sagrado viesse a ser re-memorizada e reintegrada ao repertório atual:

Sendo assim, criar um novo texto a partir da melodia de um *canto* conhecido e identificado “do grupo” pode, potencialmente, preservar seu caráter esotérico. Sacralizado por sua adaptação a uma melodia *maçambiqueira*, um novo texto pode ser incorporado ao ritual como um *canto* do grupo. (PRASS, 2013, p. 230-231, grifos da autora).

A descoberta de gravações antigas de um “mesmo” canto do ponto de vista da melodia, pela parte da pesquisadora, e o confronto dessas gravações com o chefe podem ter contribuído com o resgate de uma qualidade sonora que foi aproveitada pelo veículo textual novo: “Mas o interessante do cantar de São Sebastião é que ele trouxe não só um *texto* antigo (minha primeira percepção), mas uma forma, um ‘sotaque’ dessa ‘voz-memória’ ‘que instaura o passado’ através da sua performance” (VILAS, 2005, p. 194 apud PRASS, 2013, p. 233, grifos da autora).

Portanto, seria necessário aprofundar essa delicada ‘tensão’ nas poéticas da voz, que oscila entre a letra enquanto estrutura e mensagem principal, e a melodia, com os aspectos vocais sonoros específicos de cada contexto musical e performático, geralmente conectado pelo ritmo e métrica da palavra cantada. A antropóloga Ana Cristina Vilas, estudiosa das práticas vocais de uma comunidade quilombola de Goiás, aponta para o fato de que

[...] no canto as palavras não são nada mais do que elementos da música, sem desprezar uma análise semântica, vale a pena ressaltar que, [...] é necessário ouvir o significante soando, compreendendo radicalmente que faz parte constitutivo da esfera do significado”. (VILAS, 2005, p. 193 apud PRASS, 2013, p. 227).



Eis o mistério que leva à importância das poéticas da voz: seria o texto cantado mais importante? Seriam a melodia e o ritmo os fatores significantes, ou seria a forma de entoar com uma qualidade vocal que veio de gerações de africanos na memória encorpada, transmitida oralmente, impregnando um estilo vocal que rejeita uma padronização? O *significante soando* pode ter sido esquecido com o tempo, mas, na história que Prass (2013) relata, ele pode ter sido revitalizado pelo fato de o chefe do congado ter criado uma nova letra e, dessa maneira, contribuído para uma melodia antiga ressoar novamente. Tanto pela literatura dos viajantes durante o período colonial como pelos trabalhos dos folcloristas brasileiros, não encontrei muitas pistas sobre as qualidades vocais dos cantos dos povos negros e mestiços, e quando o consegui, geralmente foi de forma pejorativa, implicando a postura eurocêntrica do observador que tem a musicalidade ocidental como referência:

A consulta literatura dos folcloristas não ajuda muito, nesse caso da voz. Veja-se o que disse Alceu Maynard de Araújo, por exemplo, num texto sobre o jongo em Taubaté, após (surpreendentemente) admitir que “é admirável o senso musical dos jongueiros”: “Quando estão dançando, todos os jongueiros cantam, fazendo coro. E é bem difícil tentar dançar com uma negra de voz esganiçada e estridente, cada vez que ela se aproxima da gente, dói-nos o ouvido.” (1952, p. 206). Câmara Cascudo (1984 [1942]), na mesma época (meados do século XX), descreveu assim a voz do cantador nordestino: “dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade”. (TRAVASSOS, 2008, p. 17-18).

Elisabeth Travassos documenta ainda a reação de Mário de Andrade ao comentário de Cascudo, por ele (Andrade) ser um dos primeiros etnógrafos a registrar com maior sensibilidade e interesse as tradições populares nordestinas, sem a lente eurocêntrica:



[...] despertou reação imediata de Mário de Andrade, um atento etnógrafo da voz; “Embora ele [Casculo] conheça dez vezes mais o assunto que eu, não creio que tenha muita razão, pois pude escutar numerosos cantadores no Nordeste e nada percebi de “voz dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade”, nem várias outras expressões com que o meu amigo potiguar xingou os cantadores em geral”. (ANDRADE, 1993, p. 86 apud TRAVASSOS, 2008, p. 17-18).

Em seguida, a autora conclui com a instigante pergunta:

Como falar dos modos de cantar de repentistas, jongueiros, sambistas? Não são eles componentes do sentido e do sentimento do canto? Até onde é possível avançar na descrição do repente, por exemplo, sem entrar no terreno do estilo vocal para integrá-lo à análise? (TRAVASSOS, 2008, p. 18).

Travassos destaca que pelas noções da musicologia do canto erudito apenas, não se chegaria a nenhum resultado, com as conhecidas categorias melódicas e harmônicas, ou mesmo fisiológicas e anatômicas:

Aplicar suas categorias a outros tipos de canto e vocalização é menos ingênuo do que realmente complicado: seria preciso, a cada passo, fazer a arqueologia das noções, compreender os valores aos quais estão atadas, e só então dotá-las, talvez, de outros significados. Dizer que uma jongueira tem voz de contralto não comunica muita coisa importante sobre sua voz, não obstante cheia de “idiossincrasias sociais”: a prova disso é que, ao tentarmos cantar como ela, beiramos a caricatura. (TRAVASSOS, 2008, p. 19).

A obra de Mário de Andrade tem sido uma das poucas que prezam pela descrição detalhada e carinhosa das tradições musicais



dos povos brasileiros, contribuindo com a valorização destas, em geral menosprezadas e subestimadas por musicologias e estudos literários. Na literatura e história da música brasileira surgem, entre pesquisadores do início do século XX, poucos defensores e estudiosos da cultura e música afro-brasileira, como Carneiro e Querino na Bahia; mais raras ainda são as descrições que analisam detalhes musicais e cênicos específicos, tais como as vocalidades e suas características musicais e sonoras, como, por exemplo, neste relato de Andrade, que deixou uma miniatura maravilhosa de um ritual religioso, não obstante com um sabor de ironia e distanciamento:

[...] o ponto de Ogum ainda traz uma outra característica interessantíssima: é o emprego do princípio *variação*, tal como ele é usado pelos cantadores do Brasil inteiro, principalmente nos cocos de embolada nordestinos. [...] Em nosso povo o processo da variação consiste na repetição da melodia, em mudar-lhe dois ou três sons, ou, por causa das acentuações das palavras do texto, em deslocar algum acento. Esse processo, partido evidentemente das falhas de memorização, é hoje praticado sistematicamente. Nas emboladas que variam sobre o refrão, a variação às vezes se apresenta realmente rica. No geral a variação é propositalmente pobre, mudança de poucos sons, deslocação apenas dum acento. Nos congados, moçambiques e sambas são propositalmente dadas com tais glissandos e portamentos, com tão prodigiosa indecisão melódica, que não é possível grafar esses recitativos. Na realidade a impressão que se tem é que existe um tom, exclusivamente virtual, que é impossível por isso determinar com exatidão, sobre o qual os cantadores variam sempre em quartos de tons, desafinações voluntárias, nasalações sonoramente indescerníveis, arrastados e portamentos de voz. Tudo isso pela sua própria pobreza deixa cantador e ouvinte numa indecisão pasmosa, completamente desnorteados



e tonto: porque esse é realmente o processo de tornar mais forte, mas eficaz o poder hipnótico da música. Ora eu insisto sobre essa qualidade hipnótica procurada pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música, principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada inúmeras vezes pelo nosso povo não apenas na feitiçaria, mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente. (ANDRADE, 1983, p. 42-43).

Andrade aponta para [...] as frases de recitativo entre as danças, são propositalmente dadas com tais *glissandos* e *portamentos*, com tão prodigiosa indecisão melódica que não seria possível *grafar esses recitativos*. O que ele provavelmente queria dizer é que essa seria uma forma específica de cantar e pronunciar os sons que o ouvido afinado pela teoria e pela prática musicais ocidentais não consegue classificar. O autor ainda percebeu “dolorosamente” que essa sonoridade teria como consequência a tontura, a embriaguez e a indecisão “pasmosa e desnorteada”. Percebe-se o desconforto de Andrade como de alguém que não compreende plenamente uma musicalidade que não se desenvolve a partir de um centro tonal e que não busca a resolução tonal, de acordo com as regras da harmonia europeia, assim causando a sensação de indecisão. Ele observa uma preferência popular sobre um canto significativo, que foge da afinação ocidental em tons inteiros e semitons, utilizando “quartos de tons, desafinações, nasalações indiscerníveis”, contribuindo com a “indecisão melódica”; portanto, enxerga nesse canto uma “pobreza musical”. Interpreta o processo da variação (*em mudar-lhe dois ou três sons, ou, por causa das acentuações das palavras*) como *evidentemente das falhas de memorização*, o que poderia ser um equívoco



interpretativo, porque subestima a influência da música e da poesia africanas, que buscam realçar de forma intencional, na palavra cantada, as variações de acento, ritmo, altura, entonação e timbre, como sinal de grande maestria. Embora se saiba do interesse que Andrade tinha pelas músicas populares e de tradição oral, percebe-se a dificuldade do musicólogo de lidar com esse universo sonoro, que testemunha a ancestralidade africana. Ao que parece, ele não consegue desprender-se da sua formação musical e auditiva. Por outro lado, Travassos traz outra fonte, em que revela o interesse de Andrade nas vocalidades nordestinas:

Vejamos agora o que disse Mário de Andrade dos cantadores Chico Antônio e Odilon do Jacaré “tinham vozes inclassificáveis diante da timbração europeia. Não porém como tecido. Tecidos normais. Chico Antônio de tenor, Odilon de barítono, um bocado mais extensas que a demarcação culta. Eram vozes lindas.” (ANDRADE, 1993 [1944, p. 86-87). “Inclassificáveis diante da timbração europeia” nas classificações que mencionei, há pouco, que ele pensava quando tentava caracterizar as vozes de Chico Antônio e Odilon. Por considerá-las insatisfatórias, fez como a maioria dos leigos: lançou mão das sinestésias e “anafonias” (TAGG, 2005) que estão na base de boa parte das metáforas da voz e falou dos “tons de ouro do sol” na voz de Chico Antônio, do seu timbre “clarinante” e seu “nasal caju”.⁵ É compreensível a insatisfação de Mário com as classificações. A descrição da anatomia

⁵ Refere-se a outra passagem: “A voz de canto [de Chico Antônio] é magnífica, um bocado estragada já por noites inteiras de abusos. Mas nos dias em que Chico Antônio est. ‘de voz’ não é possível a gente imaginar timbre mais agradável. Timbre nosso muito, firme, sensual, acalorado por esse jeito nasal de cantar que é uma constância de todo o povo brasileiro. Apenas Chico Antônio quintessenciou esse jeito nosso de cantar: é um nasal discreto, bem doce e mordente, um nasal caju”. (ANDRADE, 1993 [1929], p. 169 apud TRAVASSOS, 2008, p. 26).



da fonação e dos mecanismos fisiológicos da voz, nos textos de alguns dicionários e tratados de canto europeus e norte-americanos, mal esconde a norma estética subjacente. (TRAVASSOS, 2008, p. 23).

Pelo que foi exposto aqui, percebe-se que as classificações e categorias, e sobretudo os conceitos e concepções estético-musicais – que moldaram, aprimoraram e, de certa forma, enquadraram e aprisionaram a música europeia a partir do barroco, depois de um período de “libertinagem” popular medieval – não são satisfatórias, e ainda: não servem para compreender as vozes da tradição oral como fenômenos sonoros encorpados, social e espiritualmente localizados. A importância dos cantos, timbres e poesias cantados dos povos em seus tempos, assim como sua influência sobre as artes contemporâneas, foi aprofundada pelo medievalista Zumthor (1997), que constrói a ponte entre a poesia oral do período pré-textual e a experimentação de nossa época, quando afirma que o fenômeno da oralidade poética prescinde da linguagem. Cheguei a conclusão de que o encontro com as tradições orais brasileiras devolve o corpo, a alma e as sensações múltiplas às poéticas sonoras que se perderam ao longo da história na música ocidental, que embarcou numa “pureza” musical sem territorialidade e sem corporeidade.

A oralidade aqui conserva a natureza de um processo comunicacional que envolve o corpo e a realiza. As poéticas sonoras, por extensão, carregariam uma fisicalidade em que se encontra a matéria, a carne, o tempo presente, contra o discurso verbal, que possuiria o espiritual, o simbólico, a abstração e a expectativa do tempo futuro. [...] o trabalho de Giovani Fontana dialoga com esta linha predominante falando de uma poética sinestética na qual “a oralidade não é um fato exclusivamente sonoro: tem vínculos estreitos com qualquer outro tipo de signo



ligado ao dinamismo do corpo” (1990, p. 17). Este é, portanto, um panorama que reforça aquele ponto de vista central que retira do texto a poeticidade e a entrega a uma voz que revigora a integridade dos sentidos e o corpo. (MENEZES, 1997, p. 273).

A “ausência” ou, então, o “aprisionamento” do corpo na música erudita se liberta novamente das categorias estéticas a partir da chamada música contemporânea, que se serve justamente de características “medievais”: os demais conceitos da música contemporânea, referentes às vocalizações, encontram-se como elementos substanciais do grande repertório das tradições orais poético-musicais, detalhadas por Valente (1999, p. 164-165):

- A música contemporânea [...] marca-se também pela criação de novos signos musicais, ruídos e suas mesclas (ruidismos); [...] Dentro desse panorama, os cantos da voz [...] vêm se ampliando de forma bastante difusa [...];
- Introdução do ruído, aqui representado pelos sons anteriormente banidos do universo da arte (arrotos, tosse, gritos) e pela voz mal colocada, isto é, sem imposição tradicional do *bel canto*;
- Rompimento da integridade do texto linguístico, muitas vezes fragmentado, com vistas a uma mera utilização dos elementos fonéticos, sobretudo após a introdução do pontilhismo serial: o rompimento semântico coincidindo, muitas vezes, com uma escritura pontilhista da parte vocal, evitando o fraseado melódico tradicional;
- Eliminação da fronteira entre som vocal e signo linguístico, portador de significação precisa, permitindo à música engendrar gestos como expressão de afetos, subjacentes à expressão vocal;



– Voz extraída de seu uso cotidiano, banal, submetida a um tratamento musical mais complexo, exigindo virtuosidade por parte do executante;

– Inclusão, na música, de expressões vocais não linguísticas (gritos, sussurros, choro, riso, etc.) despojadas de seus valores afetivos e encaradas como expressivas de uma linguagem musical de horizontes mais amplos.

Sobre as inúmeras e criativas expressões vocais, gestuais, mímicas e ruidosas nas tradições orais nordestinas e afro-brasileiras, como no samba de roda, poderia se fazer um registro em audiovisual, porque se trata de um universo criativo em extinção. Essas expressões raramente são ensaiadas e testemunham a espontaneidade, a imersão, a aprovação ou reprovação e o deleite dos sambadores entre si e com as sambadeiras. O sambador Manteiguinha, antigo parceiro do Mestre Quadrado da Ilha de Itaparica/BA, é um bom exemplo, porque recheia o samba com pequenos e sonoros comentários quando o samba está “quente”, acompanhado da indescritível mímica do violeiro Rimum, que, na maioria das vezes calado, fazia um show à parte. Outro sambador era Alumínio, irmão e parceiro de João do Boi, que brilhava com seus comentários, estalos e vocalizes rítmicos, gaiatos e irreverentes que sempre vinham na hora certa para instigar a sambadeira e o público.

As onomatopeias são possivelmente as expressões mais difíceis de transcrever e que traduzem a criatividade do narrador e a sua familiaridade com sons da língua e dos que estão fora dela. São expressões que traduzem subjetivamente o que cada som suscita no indivíduo. A combinação de sons diversos, a princípio sem significados, expressa o que nenhuma palavra da língua poderia expressar porque restaura o gesto e a ação no seu momento



acontecido. O que a transcrição de um texto oral não pode perder de vista é a presença daquele que narra. – É preciso também ouvir os silêncios, tão eloquentes e surpreendentes quanto as palavras. (COSTA; FRANÇA, 2013, p. 117).

Na continuidade dos vocalizes, ruídos vocais e outras expressões sonoras encorpadas e sentidas na roda, como parte dos acontecimentos que compõem a performance e o evento social do samba de roda, sigo para a última seção, na qual aprofundo o fenômeno da chula cantada na travessia transatlântica entre a Europa, a África e o Brasil.

CORPOREIDADE E PERFORMANCE NOS CANTOS DO SAMBA DE RODA

Na cosmovisão africana, todas as expressões das artes musicais e performáticas representam e revelam aspectos da oralidade, mas a palavra falada seria considerada superior e nem todos teriam o dom do seu uso sábio. Essa fala não acontece de forma estática ou impressa, porque a palavra “sempre vai acompanhada do gesto, de atitudes e movimentos corporais adequados, de mímica, dança ou ritmo, de canto ou de flexões de voz. Exige que o corpo acompanhe e reforce a sua vitalidade” (ASÚA ALTUNA, 1993, p. 87). A fala africana como recital, oração, reza, conto e canto épico, poesia declamada e ritmada (na continuidade bastante viva no Brasil no rap/repente) representa muitas formas do pronunciamento literário, do uso consciente e pensado da palavra, levando a mensagem. A sinergia das artes negras se dá a partir das referências filosóficas e espirituais negro-africanas, que consideram como constrangedor se tratar da música e do canto distintamente da dança, visão que contrasta com a perspectiva cartesiana que fora imposta às linguagens



das artes na história cultural centro-europeia. Os cantos, toques e danças, ou seja, as artes musicais e performáticas das matrizes africanas, representam um comportamento estético integrado no sentido do *musicking* (SMALL, 2011) que não se limita à função de “arte”, “espetáculo” e “ritual”, porque faz referência à complexidade da vida social, celebrando alegrias e conquistas, como também sofrimentos, perdas e tristezas, constituindo parte integrante do cotidiano todos elementos que estão presentes no samba de roda na Bahia, assim como nas demais tradições musicais performáticas, como aqui contextualizado no “boi roubado”:

Dessa forma, todas as informações trabalhadas contribuem para o conhecimento da performance como um processo de significação que se relaciona à linguagem, à codificação (o gesto, a entonação) e à enunciação (tempo, espaço, cenário), visto que durante o evento artístico “boi roubado”, o grupo comunica suas mensagens tanto verbalmente quanto pelo gesto, pela expressividade corporal, pela musicalidade e pela cenografia, reconhecidos por sua audiência. (COSTA; FRANÇA, 2013, p. 117).

Edison Carneiro foi um dos primeiros a estudar com seriedade e participação engajada as tradições cênico-musicais afro-brasileiras e se dedicou ao samba de roda, como a outras danças de umbigada por todo Brasil, dando atenção às peculiaridades do canto: “Em geral, o samba de roda se reduz a uma frase de solo e uma frase de coro. Às vezes, o solo é mais rico, pois há uma série de versos tradicionalmente ligados ao samba, mas a variedade do solo depende da iniciativa do cantor”. (CARNEIRO, 1982, p. 60). Ele registrou a ligação estreita entre música e dança no samba de roda, que seria reforçada pela relação positiva estabelecida entre as pessoas que participam do samba:



O canto e a dança adquirem grande riqueza de colorido em sambas mais especiais, em que a improvisação do cantor, a mímica ou o movimento das ancas do dançarino são quase tudo. Estes sambas se realizam, em geral, quando o grupo tem mais unidade, por laços da família ou de amizade, e raramente em festas públicas. (CARNEIRO, 1982, p. 62).

Os antigos cantadores ou gritadores de chula respeitam as características tradicionais de timbre, ritmo e melodia, necessárias para se cantar uma “boa chula”. Mestre Quadrado da Ilha de Itaparica se orgulhava da sua capacidade de cantar as chulas com melodia, entonação e interpretação singelas, que o distinguiam de outros cantadores. Segundo ele, tais cantadores gritariam o samba com pressa, sem dar atenção às sutilezas melódicas e rítmicas. Outra qualidade de um bom cantador de chula seria a memória, que permite ao bom sambador cantar uma noite inteira sem se repetir. Mestre Zeca Afonso, do Samba-Chula Filhos da Pitangueira, afirma que se for um sambador de valor, não se deveria repetir uma chula numa noite de samba: “A gente canta outra chula, porque já cantou duas vezes, aí já não pode cantar mais, nem hora nenhuma mais! Você pode sambar a noite inteira, mas aquela chula que você cantou, não pode cantar duas vezes, aí não é sambador!”⁶

A questão da autoria no samba-chula é, também, relativa, porque um sambador se “apropria” de determinadas chulas de domínio público, caracterizando-as pelo seu jeito específico de cantar os versos ou rimar. Com isso, cada sambador cria uma espécie de “patente” sobre determinadas músicas, sendo muitas vezes imitados por outros sambadores e assim gerando uma genealogia de “autoria” pelas qualidades interpretativas, melódicas e sonoras de

⁶ Depoimento de Zeca Afonso nas gravações do *Cantador de chula*, 2009. Vide Döring (2016).



determinada chula. Pelo fato de que existem poucas gravações históricas que permitam analisar a relação melódica-harmônica entre as chulas e o toque da viola machete, torna-se mais difícil reconstruir a entonação e afinação do canto quando não se utilizavam o cavaquinho e o violão, mais tocados hoje.

As diversas técnicas vocais, sonoridades de timbres empregados, distribuição de quadras e versos entre solo e coro, entre pergunta e resposta, as temáticas das poesias, os diversos cantos de trabalho e pontos religiosos – todos são ingredientes importantes para os sambas na Bahia, não somente os ritmos e os instrumentos e sua técnica. A forma como os cantadores usam e misturam o mixo-lídio e as sétimas e terças neutras e oscilantes entre maiores e menores, em combinação com os sotaques, sutilezas e “deslizes” rítmicos, formavam o repertório específico da arte da vocalização e entonação de cada sambador e gritador de chula do tempo antigo. As formas de se cantar o samba, as pequenas nuances e técnicas vocais quanto ao ritmo do canto, sua melodia, seus timbres e efeitos vocais, como melismas e vibratos na voz, têm sido pouco pesquisadas e registradas, pois existem recursos vocais que são muito apreciados pelos participantes e que somente bons cantadores conseguem utilizar. Durante anos, observei atentamente a técnica vocal e a mímica dos cantadores de chula quando cantavam, sobretudo Gerson Quadrado e João do Boi, que são dois cantadores que canta(va)m de corpo e alma, que pareciam possuídos, incorporando a atitude de um líder e sambador por completo.

Mestre Quadrado entoava de um jeito encorpado e médio-grave com registros mais agudos, e percebi um tremer constante em sua garganta e sua boca, além do uso dos corpos de ressonância das cavidades na altura e nas regiões laterais do nariz. João do Boi também usa as ressonâncias das cavidades do rosto, mas se serve de mais força da garganta, “no gogó”, como ele chama, e



mais timbres de rouquidão, que fazem com que a região da garganta não esteja somente em constante tremor, mas com uma veia enorme que cresce visivelmente quando ele “grita” a chula. Ele aciona registros sonoros mais suaves e melódicos quando canta um reis de entrada, por exemplo, com uma voz “meio *blues*”, que leva muitas pessoas a se emocionarem pela expressividade melancólica. Esses timbres de voz que lembram o canto do *blues*, diferentes do padrão estético da música popular, remetem ao surgimento da chula no contexto de trabalho, desde os tempos da escravidão segundo Mestre Nelito: “A gente trabalhava em parilha, duas pessoas. Cada um pegava uma leira de 30 metros e aí começava a cantar pra descontrair. Um fazia a primeira voz e outro fazia a segunda e tinha o improviso”.⁷ Ele se refere à lavoura da cana, na qual os homens se formavam naturalmente em duplas, cantando repertórios de versos utilizados nas rezas, no bumba meu boi, nos reisados e nas festas de caboclo. Tanto pelo repertório como pela qualidade vocal, pelas entonações e pelos contornos melódicos, é importante aprofundar a pesquisa sobre as relações das cantigas de reis e das rezas com os sambas em cada região, até porque os mestres sambadores eram responsáveis pelas rezas em diversas ocasiões.

No livro *Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo Baiano* (DÖRING, 2016), aprofundo a interessante relação entre as chulas galego-portuguesas e as chulas baianas. Os elementos das culturas populares são polissêmicos, sendo que o uso das palavras vai mudando no tempo e espaço e não se interessa pelo emprego histórico-científico dos termos, o que na Europa não tem sido diferente do Brasil, como se pode ver pelos seguintes trechos do musicólogo Mário de Sampayo Ribeiro (1958 apud LIMA, 1962, p. 19-21):

⁷ Depoimento de Mestre Nelito recolhido em 2002, vide Döring (2016).



[...] de que não faço a menor ideia do que possa ter sido ou no que haja consistido a primitiva “chula” [...] Ora, de quanto tenho observado e visto, antolha-se-me verossímil que no princípio, “chula” designaria apenas um conjunto musical não itinerante, por oposição à “ronda” que, como o nome indica, se deslocava. A constituição instrumental seria sensivelmente a mesma que a da “ronda”, mas ao passo que nesta predominaria a percussão (estrondo) na “chula”, o cadenciar era muito amortecido, pois estava principalmente a cargo dos acordes rasgados das violas e violões. [...] De aí as violas “chuleiras”, de corda de arame, em que os tocadores [...] tocavam “a lo barbeiro”. E as violas eram “chuleiras” porque próprias da “chula” (conjunto instrumental) a que o zangarrear de seus acordes imprimia carácter. Com o rolar dos tempos ter-se-ia passado a chamar “chulas” às músicas tocadas pelos conjuntos musicais assim denominados. E depois, como sempre, veio a confusão, filha do livre arbítrio.

O autor, embora cheio de dúvidas sobre o que seria exatamente a chula, fornece dados importantes que se aproximam à característica da chula brasileira, que é tocada com violas e violões num ritmo amortecido pela característica sonora dos acordes rasgados. As violas eram *chuleiras* e o *zangarrear de seus acordes imprimia carácter*, esboçando descrições para qualidades musicais que lembram ao samba-chula da Bahia – pelo menos na qualidade do conjunto musical, porque o canto não é comentado. O autor retoma o tema das metamorfoses musicais nas tradições orais e descreve as mudanças no canto, inicialmente como reza, nos Ranchos de Janeiro, que lembram os ternos de reis na Bahia.

Mais tarde a “chula” (conjunto instrumental) deve ter passado a acompanhar os ranchos ou magotes. [...] De porta em porta, os devotos do Menino



Deus, após terem cantado os villancicos [...], pediam para si qualquer mimo, que os retemperasse da caminhada. E então a “chula” tocava e uma voz se erguia “apregoando” (não cantando) bem alto (por vezes em esganiçado falsete) para saudar o dono da casa [...] A tais coplas, que nada tinham a ver com os villancicos, se começou a dar o nome de “chulas”. [...] De quanto tenho visto, parece-me lícito inferir que na margem norte do rio Douro as “chulas” [...] devem ter tido tal difusão que, em seu redor, gravitaram ou se desenvolveram, novos usos e práticas, passando [...] o nome do conjunto instrumental a designar tudo, inclusive a metamorfose em dança que se me afigura intimamente ligada a certas fainas agrícolas [...] Do versejar dos mais ou menos improvisados “reiseiros” passou-se para as desgarradas ou cantos ao desafio utilizados, para manter os pisadores despertos, sincronizar-lhes os movimentos e estimular-lhes a gana. (RIBEIRO, 1958 apud LIMA, 1962, p. 22-24).

A trajetória da chula caminha pelos reisados e pelas rezas, aos poucos se transformando em uma dança popular que teria nascido no cenário das tarefas agrícolas, por exemplo, a vindima. Isso faz sentido quando vemos a pisada forte e ritmada da dança da chula, na maioria das vezes realizada pelos homens, o que corresponde à dança da chula no Brasil, em terras gaúchas, onde até hoje é uma tradição masculina. Lima, no entanto, destaca a chula na qualidade de canto popular, e confirma a localidade do Douro e Minho como o berço da chula: “Não há ninguém de entre Douro e Minho que não tenha ouvido cantar ao desafio dezenas e dezenas de quadras populares. Cantadores e cantadeiras afamados imortalizaram esta espécie de folclore musical”. (LIMA, 1962, p. 31-32). Lima analisa várias modalidades de chulas portuguesas que têm nomes diferentes de acordo com a região e a localidade, bem como suas formas



características de tocar e dançar. Aparentemente, o conjunto dos instrumentos, dos ritmos e das danças pouco tem a ver com o samba-chula do Recôncavo. Porém, encontram-se semelhanças nas circunstâncias, porque as chulas estiveram ligadas às festas para santos padroeiros, reisados, entre outros, como no Brasil. Conhecedor da região norte de Portugal, que divide sua história e cultura popular com a Galícia, Lima adere à visão de que a chula e sua performance sejam provenientes da música galega, e ainda rejeita a conotação pejorativa que lhe é atribuída:

A *chula* [...] é um estribilho coreográfico que se ajeita a cantar ao *desafio*, porque o seu andamento permite relentar a cadência de passos. Duas razões tinha eu para julgar que seja originariamente uma dança galega: a sua relativa morosidade e o seu próprio título. Não estou de acordo com os nossos dicionaristas que admitem uma substantivação do epíteto *chulo*, no sentido indecente, grosseiro e jocoso. Esta dança não tem nada disso. (LIMA, 1962, p. 53).

O desafio parece ser uma das características do canto da chula, que se alterna com as passagens instrumentais mais repicadas, quando os pares se colocam em fileiras para dançar: “a vivacidade coreográfica do norte apenas esmorece algum tanto na *chula* [...] é por isso que às vezes se intercalam nos seus primeiros compassos os afamados desafios de que, mercê da brandura do ritmo, ninguém perde a palavra.” (LIMA, 1962, p. 52). As palavras “morosidade”, “esmorece” e “brandura” indicam que o ritmo e o conjunto instrumental estejam em sintonia com o momento do desafio cantado, que parece ser o ponto alto da dança e que combina com o timbre da viola: “Diz-se ‘viola chuleira’ para significar o zomzom monótono deste instrumento quando se limita a acompanhar o canto”. (LIMA, 1962, p. 53).



Lima (1962) rastreou os caminhos da chula no Brasil, onde tomaram diferentes rumos nos interiores do Rio Grande do Sul, no Rio de Janeiro e na Bahia, em que os folcloristas confirmam a influência da música negra sobre a chula e constroem a ponte entre a chula portuguesa e o samba africano, que teria se dado pelos cortejos de Reis – “Na Baía, a chula é um termo genérico para as toadas alegres e vivas e se canta como refrão, em ternos e ranchos de Reis” (LIMA, 1962, p. 71) –, apreciados dos dois lados do Atlântico, sendo incorporados pela população negra no Brasil, e aponta a sua evolução para o samba africanizado:

Morales de los Rios (filho) nos dá a seguinte coreografia da chula: “chula, dança singular, uma vez que o único dançarino que a executava tirava aquele que o devia substituir no acto coreográfico, e assim, cada qual procedia, sucessivamente, da mesma maneira, até que, chegada a vez do tocador, terminava a diversão”. A chula, vinda do lundu, como este evoluiu de dança para canção solista, na forma de um sambinha em frase regular e repetido por duas vezes. É a forma das chulas tradicionais dos cortejos de Reis. A melodia é viva e langorosa, com pouco valor, o ritmo perfeitamente negro, cadenciado, servindo para dançar, como derivação do lundu. (LIMA, 1962, p. 71).

A trajetória da chula, como conceito e gênero polissêmico que inclui grandes variedades de cânticos, desafios, sonoridades, coreografias e passagens instrumentais em alguns tempos e espaços recortados aqui, revela a complexidade para os estudos vocais e musicológicos que fogem de longe, meras transcrições musicais encaixadas no pentagrama e na escrita e concepção harmônica da cultura musical ocidental. O desafio ainda aumenta, quando nos damos conta das metamorfoses e interpretações e dos acréscimos cênico-poético-musicais na travessia transatlântica entre povos, culturas e situações diferentes.



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: INL; Fundação Pró-Memória, 1984.

ASÚA ALTUNA, Ruiz de. *Cultura tradicional banto*. 2. ed. Luanda: Secretaria do Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRRN, 2000.

BÂ, Hampaté A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Unesco, 1982. v. 1.

CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1982.

COSTA, Edil Silva; FRANÇA, Daiane de Araújo. Por uma cartografia das poéticas da voz na Bahia: métodos de registro e interpretação. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, n. 14, p. 109-125, 2013.

DÖRING, Katharina. *Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo Baiano*. Salvador: Pinauna, 2016.

FERREIRA, Jerusa Pires. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 45, p. 141-152, 2007.

LIMA, Fernando de Castro Pires de. *Chula: a verdadeira canção nacional*. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1962.



LOMAX, Alan. *Cantometrics: an approach to the anthropology of music*. Berkeley: University of California, 1976.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

MENEZES, Philadelpho. A oralidade no experimentalismo poético brasileiro. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997. p. 272-281.

MERRIAM, Alan Parkhurst. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. New Brunswick: Transaction, 2011.

PELINSKI, Ramon. *Invitación a la etnomusicología*. Madrid: Akal, 2000.

PINTO, Tiago de Oliveira. Ruídos, timbres, *escalas e ritmos*: sobre o estudo da música brasileira e do som tradicional. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 98-111, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 1, v. 44, p. 221-286, 2001.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do Sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

PROUTSKOVA, Polina et al. Formalising cross-cultural vocal production. In: INTERNATIONAL WORKSHOP ON FOLK MUSIC ANALYSIS, 6., 2016, Dublin. *Proceedings...* Dublin: DIT, 2016.

SAMPAIO, Neide Freitas (Org.). *Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2009.



SANTOS, Eurides de Souza. *A música de Canudos*. Salvador: Fundação Cultural do Estado; EGBA, 1998.

SAVAGE, Patrick et al. CantoCore: a new cross-cultural song classification scheme. *Analytical Approaches to World Music*, [S.l], n. 2.1, p. 87-137, 2012.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University, 1987.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

TRAVASSOS, Elisabeth. Um objeto fugidio: voz e musicologias. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 14-42, 2008.

VALENTE, Heloisa A. Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.



Esta obra reúne textos sobre práticas de pesquisa das literaturas da voz, propondo problematizar temas e métodos de investigação, refletir sobre o papel e a importância das poéticas orais na educação e na cultura e, sobretudo, fazer uma imersão no universo da poesia oral. Está estruturada de modo a contemplar a possibilidade de trânsitos disciplinares e de diálogos e tensões representativas da complexidade e também da desigualdade na produção, distribuição e aquisição de saberes e discursos, que dizem respeito muito diretamente às poéticas orais. Participam das discussões, letrólogos, antropólogos, etnomusicólogos, historiadores e artistas. Espera-se, assim, ampliar e consolidar o espaço de discussão sobre os temas em questão e demonstrar que as poéticas orais estão se colocando como uma forma de conhecimento específico para as Humanidades, na qual o fazer e o agir sobre o mundo não são compreendidos em momentos isolados.



<https://portal.uneb.br/eduneb>



ISBN: 978-85-7887-352-3



9 788578 187352 3