



INCELENÇAS E ROMANÇOS: DA PERFORMANCE ORAL À APREENSÃO MIDIÁTICA

Armando Sérgio dos Prazeres

Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

Professor do Departamento de Comunicação Social das

Universidades Anhembi Morumbi e São Judas Tadeu

Resumo: Reflexão sobre a transcodificação de tradições orais, como os cantos de exelência e romances, para o universo da mídia sonora. Trata-se de discutir, tendo como objeto dois projetos discográficos da cultura norte-rio-grandense, os modos de tratamento do formato digital em relação às referidas tradições orais do nordeste brasileiro, tendência muito em voga nos idos atuais. Nesse sentido, são discutidas a captação do instante vivido na performance oral e a isenção de recursos tecnológicos no registro dos cantos. Assim, compreende-se a mídia sonora não apenas como um simples canal de armazenamento, mas como um código apto à tradução e ampliação de práticas de vida de determinados povos.

Palavras-chave: Oralidade – Tradução – Sonoridade.

Captar o (en)canto instantâneo e, por isso mesmo, irrepitível das manifestações populares não é tarefa das mais simples, mesmo na era da mais avançada das tecnologias, como vociferava Caetano Veloso em sua decifração do corpo/alma do índio. Dois riscos, no mínimo, se corre na busca de apreender fonograficamente os traços expressivos de cantos nascidos no âmago das tradições orais. Um deles constitui o frio registro do signo vocal e de instrumentos, que, quase como um ato mecânico no qual o único propósito é a ampliação de um auditório, vão habitar a mídia sonora sem a tradução¹ do calor e da alma de um gesto cultural. O outro, ao nosso ver não menos nocivo, diz respeito ao sofisticado processo de

¹ O termo tradução é usado aqui como captação da vivência do texto oral, dos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos, ou seja, a captação da informação estética. Cf. CAMPOS, Haroldo de (1992). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva (p.31-47)



edição que, agindo como filtros e tesouras - maquiando e picotando o texto (estrutura melódico-verbal) para um ajuste mais aprazível ao “ouvido civilizado”- eliminam os caracteres naturais da performance e, portanto, da legitimidade e essencialidade do canto. Tomemos como performance a intervenção direta do operador da mensagem com o público. Assim sendo, Fernando Aguiar afirma que

“A performance possui uma série de componentes que podem ser explorados esteticamente. Conceitos como o tempo, o espaço, o movimento/ação, a cor, o som, o cheiro, a luz (...) O tempo e o espaço, aqui, são eliminados como conceitos separados e formam uma tela, ou, poeticamente falando, a página onde tudo pode/vai acontecer”. (Aguiar, in *Poesia sonora*, 1992:146)

Entretanto, ao contrário de um equivocado purismo, que vê no registro fonográfico uma deformação da espontaneidade e originalidade inerentes à cultura popular, essa transposição do código oral para a mídia sonora (mais precisamente o formato digital - o CD) pode soar legítima e até mesmo reveladora de marcas expressivas quase imperceptíveis na fugacidade da emissão cotidiana. Há casos, e não são poucos, em que percebemos, a ouvido nu, a pulsão fresca da voz, o ritmo espontâneo, as inflexões naturais, o tempo da memória no ato do canto. Nesse âmbito, cabe citar, como exemplos eloquentes, as propostas discográficas *Eu sou Lia* (Ciranda Records/Rob Digital), *Terezinha & Lindalva* (Pequizeiro/Eldorado) e *Minha História – Dona Selma do Coco* (Paradoxx). No primeiro trabalho “ouvivemos”, através da voz ensolarada da cantora de cirandas Lia de Itamaracá, o inebriante vai-e-vem das ondas do mar a nos convocar para uma roda nas areias brancas daquela ilha, reduto de pescadores e cirandeiros de Pernambuco. Já no segundo disco somos lançados para uma roda, dessa vez de emboladas e cocos, na qual o “cantofalado” das duas emboladoras com seus pandeiros recria uma atmosfera de improviso e humor, tão característica dos cantadores de trava-línguas que ainda hoje povoam as ruas do Ceará, estado natal das referidas mulheres. No que respeita o terceiro disco, certamente o de maior repercussão nos meios de massa, somos conduzidos por paisagens jocosas que a pernambucana Dona Selma, com sua voz “avoando como uma rolinha em torno de seu ninho”², projeta em nossa mente-ouvido. Mário

² Referência ao coco *A rolinha*, que ficou famoso mediante execução em rádios e aparição da cantora em programas de televisão.



de Andrade³, um dos precursores da prática de registros (impressos e fonográficos) de textos orais no norte e nordeste do Brasil, certamente se sentiria agraciado com tais propostas, uma vez que todas parecem refletir o espírito de vida das pessoas de cada um dos lugares a que pertencem suas “primadonas”, trazendo no canto a alegria, a safadeza, o humor e a gana do povo nordestino.

Outros dois exemplos de semelhante envergadura, e agora sim o nosso objeto específico de reflexão, são os discos *Romances & cantos de excelências* (Fundação José Augusto) e *Cantares* (Fundação Hélio Galvão/Scriptorium Candinha Bezerra), ambos representantes da cultura norte-rio-grandense, lançados respectivamente em 2001 e 2002. Trata-se, *grosso modo*, da apreensão de dois gêneros da narrativa oral, a saber: o romance, espécie de conto narrado em forma de cantiga, e a excelência, que constitui uma categoria de hinos religiosos entoados para a elevação da alma do ente falecido. Apesar de estruturalmente antagônicos, pois enquanto o primeiro apresenta uma feição fabular e fantasioso o segundo se restringe à temática da ascese da alma “do irmão que já se vai” (como diz o verso de *Sentinela*, de Milton Nascimento), tanto o *romance* quanto a *incelença*, conforme a pronúncia empregada nos ambientes de sua origem, têm no tom de lamento da voz, sobretudo a da mulher, a força expressiva do canto. E, surpreendentemente, ao entrarmos em contato com estes dois “eventos fonográficos” flagramos, sem retoques, os sentimentos de dor, drama, humor e esperança que permeiam um ou outro gênero. Nessa medida, todos os afetos estão ali, armazenados, podemos assim dizer, imaculadamente, ou melhor, com suas máculas naturais, resíduos vocais que deixam entre(ouvir)ver um canto talhado pelo tempo, pautado nas partituras (im)precisas da passagem oral de um indivíduo para outro. A voz que emerge do coração, “de quem mantém toda pureza da natureza”, como diz a letra da canção *Alguém cantando*, de Caetano, na qual sua irmã Nicinha, sem nenhum pecado ou perdão, traduz as (im)purezas da “voz que canta como que pra ninguém”. Estamos diante da estética da imprecisão, do tempo não calculado, da pausa inesperada para a continuidade, do improviso, da reinvenção do texto, do tom elevado de quem canta em templos sagrados e em rodas de crianças, sem se deixar inibir pela mediação do microfone ou conformações limitadas do estúdio de gravação.

³ Cf. *O turista aprendiz*, livro no qual o autor relata os registros de tradições orais do interior do Brasil.



Em uma das partes de *Romances & cantos de excelência*, as vozes de duas mulheres, que laconicamente atendem pelos nomes de D. Biga e D. Noemia, se encarregam de traduzir para o universo midiático o luto, o pesar e o apelo para uma passagem tranquila da alma, iluminada pela fé proferida no tom penoso do canto. De domínio público e “tirados” *a capela*, os hinos (seis ao todo) perfazem o lúgubre ritual tornando-nos cúmplices e praticantes de tais rogos, como se estivéssemos - joelhos flexionados – entoando aquele cântico perante o Senhor. Para tanto, a textura crua e a empostação proeminente das vozes são nitidamente conservadas, conferindo autenticidade ao canto, evidenciando, com isso, o grau de envolvimento espiritual das mulheres com o que sai, lancinantemente, de suas gargantas. Desse modo, o suporte tecnológico para o qual migram as vozes se abre generosamente para acolher os lamentos e pedidos de elevação sem alterar a essencialidade de uma tradição sagrada. Assegura-lhe, isto sim, a perpetuação de credos que muitas vezes não possuem registros impressos (o suporte são as páginas da memória) e cujo hábito de transmissão de uma geração a outra é cada vez mais rarefeito. Além disso, o armazenamento das incelenças contribui para ampliar o raio de atuação de uma manifestação cultural, rompendo demarcações canhestras entre extratos sociais, fazendo ecoar em ouvidos exteriores àquela realidade não apenas o senso de religiosidade mas sobretudo as práticas de vida de um povo.

Além disso, ouvindo um canto de incelença deslocado de seu contexto original – velórios, missas e terços de sétimo dia – dá-nos a impressão de que agora é permitido devotar afeição, sem constrangimentos ou “pecado”, à beleza que paira em muitas de suas letras e melodias. Vejamos, por exemplo, os versos de *São Benedito*:

*“A subir o trono dele
Oh meu Deus, filho de Jesus
Maria quem alumeia
Maria com uma luz”*

Ou ainda, a combinação fônica dos versos de *Espada de dô*, que dizem:

*“Uma espada de dô
Em meu coração passô
Trespasô Jesus no peito
A sua mãe sintindo dô”*



A forma lamoriosa como é emitida a voz e o teor de intocável sacralidade de seus versos e estribilhos configuram uma sonoridade de nuances vibrantes, assim como são vibrantes e belamente tristes, guardadas as devidas medidas, os gritos de lamentos dos negros americanos nas igrejas do Harlem, até mesmo em seus rituais de cortejo fúnebre. Do modo como saltaram da voz de D. Biga e de D. Noemia para o meio digital, as inceleças desvelam seu potencial estético, alargam suas possibilidades expressivas evocando nossa escuta para uma percepção sintonizada nas marcas criativas desta categoria de (bel)canto. Tal como a imaginária cristã - com seus contornos, cores e indumentárias - evidencia a indiscutível existência de uma arte sacra, a ponto de ficarmos estarecidos diante das dobras do manto de um Cristo barroco, essas “orações cantadas” nos fazem meditar não somente pelo aspecto conteudístico que encerram mas pelo fraseado e pela carga de emoção que transbordam em cada verso. A narrativa, com seus versos curtos e ênfase no refrão, é aparentemente repetitiva, pois a cada volta ao estribilho novas cores são injetadas, intensificando-a num crescendo até a sensação de garantia que a alma descansa em paz.

Na outra parte dessa documentação fonográfica reina solitária mas imperiosa a voz de D. Militana, re-elaborando a cada emissão histórias de reis, princesas, cangaceiros, santas e escravos. Os oito romances narrados por ela são, em grande parte, de natureza épica, dramática ou trágica, salientada na entonação contundente da cantadora, que instiga nossa mente a participar de aventuras como agentes co-operadores e, portanto, atuantes das narrativas. Observando atentamente, verificamos que Dona Militana parece manter uma liberdade espantosa para tecer, nos limites do estúdio de gravação, as tramas de suas fábulas, com seus personagens ora heróicos ora frágeis, ambiciosos ou de bom coração.

Estas marcas de despojamento e domínio na emissão e aplicação do canto também são conferidas no projeto Cantares, no qual a cantadora, em alguns momentos, tem sua voz acompanhada por instrumentos populares (rabeca, viola, sanfona, berimbau) e eruditos (cello, fagote, cravo, bandolim), que decerto poderiam interferir em sua performance. Sozinha ou em companhia dos referidos instrumentos, dentre eles a rabeca de Antonio Nóbrega, D. Militana mantém a espontaneidade característica das tradições orais, como se bem cantasse para sua gente, sentada na calçada de sua terra, ou em sua rede a balançar os seus rebentos e netos. Explicitamente, sentimos brotar o fluxo da memória, o tempo para buscar nos labirintos das reminiscências a palavra ou a frase seguinte, a continuidade da estória. É a configuração do



tempo da re-invenção, e portanto do improviso, que em outro registro será, possivelmente, acrescido de novos elementos temáticos e melódicos. As pausas inesperadas, as inflexões salientando passagens da narrativa e a pungência da textura vocal elaboram o átimo da performance, sugerindo em nossa imaginação (imagem-ação) a cena gestual, as paisagens do rosto, enfim, a expressividade da voz-corpo-alma da narradora. Estamos diante de uma autêntica paisagem sonora, cujo conceito Murray Schafer define como sendo

“qualquer campo de estudo acústico (...) Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras”.
(SCHAFER, 2001:23)

Está tudo ali: a permissão do “erro”, a mobilidade da narrativa oral, o timbre feroz que não se deixa aprisionar por recursos tecnológicos, o canto em processo, como estão sempre em processo os costumes e tradições populares.

Outro aspecto importante a ressaltar nessa transcodificação oral-sonora é a conservação das marcas prosódicas presentes na enunciação, deixando livre o acento da fala local - fala que por si só já traz feições musicais. Como ilustração, vejamos um trecho do *Romance de Sirino*:

*“Vô contar uma estora
De uma família inteira
Duma desgraça que houve
Na família dos Texera
Brada fon’ ter ’ ri’ e mare”*

Assim, notamos a preocupação dos arregimentadores do projeto em deixar fluir o “quase dialeto agreste” da linguagem da gente da caatinga, com seus arranjos verbivocovisuais⁴ inventivos migrando intactos para a mídia sonora. Exemplo máximo disso flagramos no último verso acima, que também é o refrão, no qual podemos compreender como “Brada fonte, terra, rio e mar”. Como disse Haroldo de Campos, no poema livro *Galáxias*,

⁴ Expressão empregada pelo escritor irlandês James Joyce para designar as potencialidades vocal e visual do texto verbal. Cf. CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Duas Cidades (p. 62).



“...o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tenteando a travessia” (CAMPOS, 1984)

As supressões e os acréscimos de sílabas de algumas palavras e expressões revelam uma enunciação sem retoques falsamente civilizatórios, que de modo precipitado vislumbrariam um polimento e, por conseguinte, uma universalidade às histórias c(a)ontadas. Mas o tom universal dos romances está justamente na aparência frágil e coloquial de sua linguagem, que de descuidada e impura nada tem. O labor de sua construção é evidente tanto no interior de cada verso como nos acordos relacionais entre eles, conferindo um precioso ajuste de ritmo e rima. À guisa de averiguação, vejamos as estrofes iniciais do *Romance da princesa Rosa*:

“Existia na cidade
Uma leis diterminada
A mulé fals’o marido
Haverá sê enforcada
Da merma forma er’o home
Assim foi a leis criada”

Neste trecho, assim como ao longo três CD’s que compõem o projeto, sentimos vibrar a eloquência do discurso oral que, podendo exprimir-se livremente, vai tecendo na mente do novo ouvinte paisagens sonoras cheias de relevo e cores que transcriam o *habitat* cultural de sua prática. Embora originalmente não pertencendo àquele ambiente cultural, através de seu CD player ou equipamento equivalente ele é introjetado para tal universo, travando contato e dialogando com costumes e manifestações culturais até então nunca vivenciadas. A um só tempo, há a fruição e o ensinamento, a emoção e a conquista de novos saberes culturais.

Nessa medida, a dicção e o sotaque catingueiros, tão ausentes ou quando muito arremedados em outros meios expressivos – a televisão, sobretudo –, encontram na mídia sonora, em especial nestes dois projetos discutidos, um receptáculo adequado para a permanência e dilatação de tradições orais, sejam oriundas de qualquer região do país. Não se trata de uma tentativa parafolclórica de resgatar lendas e mitos através mediadores (cantores profissionais) tecnicamente corretos, mas de traduzir na voz de legítimos agentes culturais um universo imaginário rico em potencialidades criativas. Se pairam intervenções ilusionistas



para embelezar o canto, estas se dão pelos floreios próprios da voz-memória que irrompe em afetos e vivências caras ao seu dono, mas nunca pelo uso de procedimentos tecnológicos que modificam e privam a performance de seu estado de graça.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de (1983). *O turista aprendiz*. São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- CALABRESE, Omar (1987). *A idade neobarroca*. Lisboa, Edições 70.
- CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio (1975). *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- CAMPOS, Haroldo de (1992). *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo, Perspectiva.
- _____(1984). *Galáxias*. São Paulo, Ex Libris.
- CASCUDO, Luís da Câmara (1978). *Meleagro*. Rio de Janeiro, Agir, Natal, Fundação José Augusto.
- JAKOBSON, Roman (1969). *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- MENEZES, Philadelpho (org.) (1992). *Poesia sonora*. São Paulo, Educ.
- SANTAELLA, Lúcia (1996). *Cultura das mídias*. São Paulo, Experimento.
- SCHAFER, R. Murray (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo, Editora UNESP.
- WISNIK, José Miguel (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras.