

**A PERFORMANCE VOCAL DOS INTÉRPRETES DE SAMBAS-ENREDO DAS
ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO**

**THE VOCAL PERFORMANCE OF THE SAMBA SONG INTERPRETERS FROM
THE RIO DE JANEIRO SAMBA SCHOOLS**

Luciano Carvalho do Nascimento¹

Resumo: O trabalho apresenta uma análise interdisciplinar da *performance* vocal dos intérpretes de sambas-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro. A análise privilegia o valor semiótico imanente à voz humana – não apenas a dos intérpretes, mas principalmente a deles, aqui – e procura demonstrar sua possível herança mítica, diretamente ligada às culturas orais tradicionais.

Palavras-chave: *Performance*; Intérprete; Samba-enredo; Voz.

Abstract: This paper presents an interdisciplinary analysis on the vocal *performance* of samba song singers, the samba school official *performers*. The analysis focuses on the semiotic value of the human voice – not only the interpreters voices, but mainly their's, here – and intends to demonstrate its possible mythic inheritance, absolutely linked to the oral traditional cultures.

Keywords: *Performance*; interpreter; Samba song; Voice.

I – Na concentração

“Ê, tsi, tsi!
Ê, tsi, tsi!
Tá surdo?
Arrepiá, Salgueiro!
Pimba! Pimba!
Ai, que lindo! Que lindo!!”

É provável que quem já tenha ido ao desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, ou ao menos costume acompanhá-lo pela TV ou pela internet, identifique as expressões em epígrafe e saiba o efeito delas sobre o público. É com elas que Quinho, o intérprete oficial do GRES (Grêmio Recreativo Escola de Samba) Acadêmicos do Salgueiro, costuma chamar os componentes da agremiação “aos brios” no início do desfile. É com elas também que milhares de espectadores nas arquibancadas vibram e se somam ao coro salgueirense. Certamente essas palavras também causam o “arrepio” de alguns milhares, quiçá milhões de espectadores midiáticos do “maior show da Terra”. É o “grito de guerra” de Quinho, sua

¹ Ministério da Defesa; Doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina; Mestre em Letras Vernáculas (Língua Portuguesa) – UFRJ; lucprof@globo.com

identidade musical, sua marca pessoal no mundo do samba. E basta uma visita ao *youtube* para conferir o poder desse chamado à metafórica batalha².

O “grito de guerra” é parte da atuação dos intérpretes dos sambas-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro desde a década de 70, quando Neguinho da Beija-flor lançou seu “Olha a Beija-flor aí, gente!”³ (ARAÚJO, 2003: 266). É com gritos assim que esses cantores marcam o início de seu trabalho no momento do desfile: *arregimentar* os milhares de foliões que se preparam para defender as cores de sua escola no cortejo carnavalesco.

É a responsabilidade que cabe aos puxadores. Eles devem sustentar o canto da escola no ritmo ditado pela bateria, e precisam mantê-lo harmonizado com os instrumentos de percussão a fim de que a agremiação não “atravesse” o samba. A “harmonia” é quesito de julgamento das escolas (cf. LIESA, 2010), e por ela se entende, em grande parte, o canto em uníssono dos componentes, em conjunção melodiosa, afinada, “harmônica” com a bateria – com licença do inevitável truísmo.

Em suma, a questão da *performance* – a coincidência temporal de comunicação e recepção de um texto (ZUMTHOR apud VALENTE, 2003: 19) – executada pelo intérprete do samba-enredo é elemento nuclear no carnaval das escolas. Indo ainda mais longe, no centro dessa *performance* está a voz daquele cantor a lhe dar autoridade, a lhe integrar numa tradição de oralidade que, defende-se, é imanente ao carnaval e ao samba. Este trabalho é uma proposta de reflexão sobre esses elementos.

II – Pondo o bloco na rua

O intérprete do samba-enredo é um rapsodo, um descendente de Íon de Éfeso, o exímio declamador dos versos de Homero. É Platão quem nos apresenta o diálogo do cantor

² Disponíveis em <<http://www.youtube.com/watch?v=K9IK0uq-4Ho&feature=related>>, acesso em 03/09/11; <<http://www.youtube.com/watch?v=sN68SkoqDXY&feature=related>>, acesso em 03/09/11. Em <<http://www.youtube.com/watch?v=Z0Yhtj8VMPU&feature=related>>, acesso em 03/09/11, há a demonstração de como esse mesmo grito dura há anos – com pequenas variações – e de algumas das vocalizações sobre as quais mais à frente vai se falar.

³ Disponíveis em <<http://www.youtube.com/watch?v=-WjnaNElh4o&feature=related>>, acesso em 03/09/11; <<http://www.youtube.com/watch?v=yLSQmw8-8Vg&feature=related>>, acesso em 03/09/11. Esse último vídeo é um tanto longo. Nele, além de um entrevista com Neguinho da Beija-flor feita momentos antes do desfile da escola em 2011, há referências dos repórteres que narram o desfile à performance do intérprete e ao seu grito de guerra, que ocorre aproximadamente aos 12min e 40seg da gravação. Vale destacar, também, que o Neguinho, na oportunidade, antes de proferir o grito, chama pela “Baixada” [*Fluminense, berço da Escola, de Nilópolis*], pela “Europa” e pelo “mundo”, numa clara demonstração de que sabia bem quem eram seus interlocutores naquele momento.

com Sócrates⁴. No texto clássico, Íon aparece confuso por não compreender o motivo de sua mestria só se evidenciar quando a matéria de sua arte eram as palavras do poeta da *Iliada* e da *Odisseia*. Sócrates procura mostrar a ele que, em essência, o que o movia não era a técnica, mas a paixão.

Entretanto, diferentemente do seu ancestral grego, cabe ao puxador de samba algo mais que declamar/cantar versos com paixão e entrega. Ele deve influenciar, afetar – na plenitude do sentido filosófico do termo – uma multidão de foliões, e levá-los a se sentirem mais do que apenas convidados a cantar com ele. Eles precisam ser impelidos a acompanhá-lo com fibra, e afinados. Não adianta que o cantor seja apenas bom; ele tem que catalisar o esforço de cada integrante da escola em torno da letra do samba-enredo que ela defende. Todos devem ser atores de uma mesma *performance*.

Pode-se antever que essa não é uma missão fácil. Mas também não é impossível. Em certa medida, ela é simplificada por alguns aspectos subliminares que determinam seu sucesso, além de fermentarem o caldo artístico-cultural de que o espetáculo das escolas é resultado. Um desses aspectos é o fato de a cena do desfile das escolas evocar o legado de uma forte tradição oral.

Foge ao escopo deste trabalho fazer uma revisão mais pormenorizada das origens do samba e das escolas, mas sua gênese urbana e popular não é nenhum segredo. Reunidos em fundos de quintal, becos e botecos, aqueles que entrariam para a História como os primeiros sambistas não tinham por prática se valer da escrita, em primeira mão, para compor seus sambas. Essas composições surgiam na maioria das vezes de improviso, em meio a conversas, almoços, cultos religiosos de matriz africana etc, em ambientes, enfim, onde a oralidade prevalecia⁵. Só depois eram registrados no papel.

Esse caráter predominantemente oral se fez presente também na dinâmica dos primeiros desfiles carnavalescos, ao ponto mesmo de os sambas cantados nos desfiles terem apenas uma parte fixa, pré-estabelecida. Era uma espécie de refrão, entoado em coro pelas “pastoras”, as mulheres da escola. A outra parte da música era composta sempre de improviso, cantada em solo por dois cantores, cada um a seu turno. Esses elementos ficavam colocados um à frente e outro atrás da agremiação (na época, umas 40 ou 50 pessoas), e

⁴ Texto disponível em <http://www.consciencia.org/platao_ion.shtml>, acesso em 12/09/11.

⁵ Para maiores informações sobre a gênese do samba e das escolas de samba, ver MUSSA & SIMAS (2010); AQUINO & DIAS (2010); BRASIL (2007); ARAÚJO (2003).

tinham que ter *voz potente*, pois não havia sistema de amplificação (cf. ARAÚJO, 2003).

São esses cantores os ancestrais dos atuais puxadores de samba. Agora não são mais improvisadores; o samba de enredo é composto, na íntegra, meses antes do carnaval. A rigor, depois que o GRES Estação Primeira de Mangueira amplificou a voz de um de seus cantores (José Bispo Clementino dos Santos, o Jamelão, em 1952), a apresentação vocal do samba das escolas evoluiu para o formato atual, em que há um intérprete oficial, auxiliado por de 4 a 6 outros cantores (cf. ARAÚJO, 2003). E dos antigos solos permanecem apenas dois resquícios: o “grito de guerra” e as “vocalizações” (dois elementos nucleares neste trabalho, por serem justamente instrumentos de distinção da voz dos intérpretes), uma vez que a participação contínua de todos os componentes desfilantes passou a ser um ideal a se alcançar pela escola.

Walter Ong (1998) aponta algumas características das culturas orais que também se podem ver nos desfiles carnavalescos. Nessas culturas é bastante frequente a recorrência a fórmulas prontas, lugares-comuns e clichês. Tais padrões – formais e temáticos –, que Ong chama de “memoráveis”, possibilitam a retenção e a difusão de pensamentos mais complexos. Também é uma constante nesses ambientes socioculturais o recurso ao ritmo e à repetição na expressão das ideias.

Ora, como já se falou aqui, na origem os sambas de enredo tinham refrão e uma parte improvisada; atualmente, não há improviso, mas, além de agora a maioria das composições contarem com dois refrões, elas todas são cantadas continuamente por mais de uma hora durante o desfile. E falam dos temas mais diversos, da vida de personagens históricos a biomedicina, passando por guerras, revoluções, artes etc. Está aí uma prova de que a repetição aludida por Ong é um componente essencial na tessitura do samba-enredo, pois é uma constante em todas as fases da evolução da manifestação cultural de que essa obra é produto.

A repetição é componente essencial, marca indiscutível de oralidade, mas não a única. No samba há, também, é óbvio, o ritmo, elemento intrínseco a qualquer gênero musical. Está aí, ainda, mais um fator que aproxima o intérprete de samba-enredo do Íon de Platão: nos primórdios, ele cantava o refrão em coro com a comunidade e depois compunha instantaneamente a outra parte da música em solo, sempre a partir da mesma pulsação rítmica percussional. Hoje em dia ele canta à exaustão a mesma letra de samba, mas as variações rítmicas (as “paradinhas” da bateria, por exemplo) que o acompanham são cada vez mais

frequentes. Isso aumenta a importância de uma interpretação viva, firme e segura, executada por uma “voz guia”, que todos os desfilantes devem ser levados a seguir, como encantados⁶ por sua mágica singularidade (CAVARERO, 2011), em meio à homogeneidade do coro dos demais integrantes.

Outro fator digno de nota no cotejo da *performance* vocal dos puxadores com os estudos de Ong é a afirmação, feita pelo teórico, de que tanto a Ilíada quanto a Odisseia trazem em si marcas de oralidade que peculiarizam sociedades ainda pouco influenciadas pela prática da escrita. Segundo o estudioso, o recurso a essas estruturas (“memoráveis”) tornou possível a preservação e a divulgação das micronarrativas que compõem o tronco das duas epopeias.

Neste ponto, é possível estabelecer um diálogo dos estudos de Ong com as observações de Cavarero (2011) sobre a função mediadora do poeta entre os homens e a Musa. Essas observações também se articulam para a construção do retrato do “rapsodo pós-moderno carnavalesco”, o puxador de samba-enredo. A filósofa italiana reconstrói o papel de tradutor que o poeta – supostamente Homero – desempenha na redação dos poemas clássicos: é ele “a forma audível do inaudível, é a voz sonora da Musa muda” (CAVARERO, 2011: 118). O Homem, limitado por sua memória falha, é incapaz de armazenar todos os fatos ocorridos em Troia; tampouco poderia suportar o “relato absoluto” de todos os eventos, tal como a deusa pode fazê-lo. Só ao poeta é dada a capacidade de sintetizar o que a visão e a audição privilegiadas da filha de Mnemósine lhe transferem a fim de instruir os homens.

Se o poeta é, anos mais tarde, magistralmente recitado por Íon, e se, concordando com Platão, aceita-se que o mistério da excelência da declamação não está na técnica, mas na paixão e na entrega, tem-se, por consequência necessária, que o intérprete/declamador/cantor é, por via indireta, outro porta-voz da Musa, e, como tal, também está imbuído de divindade. Platão chega mesmo a falar em uma “possessão” do rapsodo, numa espécie de transe em meio ao qual se daria sua atuação.

⁶ Esse é um aspecto que possivelmente relaciona o intérprete de sambas-enredo a um outro personagem da tradição clássica grega: o “Íon” do drama de Eurípedes. A história desse jovem, filho do deus Apolo – o Deus da Música e da Poesia – com uma mortal, está, segundo Foucault (2010: 73), na base da tentativa política de legitimação da ascendência etnográfica dos atenienses sobre os iônios (ou jônios). Buscar compreender essa possível relação entre um descendente de Apolo e o intérprete de samba-enredo não é tarefa para um trabalho de tão pouco fôlego como este. Mas a pergunta que já se impõe é: teria a voz desses intérpretes algum poder encantatório, como a de Orpheu, outro personagem mítico descendente do mesmo deus? O tema surgirá de novo, *un passant*, nas páginas seguintes.

Emprestando sua voz ao poeta, o rapsodo põe-na à disposição da própria Musa, e, por extensão, a serviço da tradição oral popular, das muitas versões que, amalgamadas, dão forma à grande narrativa que passará para a História como “a” história de Troia e de seus personagens. Íon é aquele que usa de sua voz para fazer rir ou chorar; é ele quem esculpe em sons as imagens de heróis, campos e batalhas que os olhos dos espectadores passam a ver, com os ouvidos, diante de si.

Recapitulando, a dinâmica do desfile das escolas de samba é herdeira de um legado de oralidade que remonta, mais do que às origens do próprio samba, às peculiaridades das sociedades orais primárias e secundárias (cf. ONG, 1998). Essas peculiaridades deixaram impressões nos textos clássicos de Homero, o “porta-voz” das musas (cf. CAVARERO, 2011), e nas interpretações do rapsodo Íon de Éfeso, o maior dos intérpretes dos versos homéricos (cf. PLATÃO). Este trabalho entende que a *performance vocal* do puxador de samba-enredo é emoldurada por essa genealogia mítica.

Contudo, uma ancestralidade tão diferenciada, apesar de já ser muito, não seria o bastante para o sucesso na empreitada de conduzir, com a voz, tantas pessoas. Além do legado de oralidade, há outro aspecto subliminar no espetáculo do desfile das escolas de samba que atua para o sucesso da *performance* do intérprete dos samba-enredo: a natureza intrínseca do próprio samba-enredo.

Como o nome diz, é mais que um simples samba: é um enredo. Um texto que, embora não seja obrigatoriamente narrativo, traz em seu DNA as micronarrativas ocultas que ensejaram suas composição, seleção e veiculação na passarela, *in loco*. O puxador dá vida plena e instantânea àquela obra, e ela, por sua vez, dá materialidade sonora a uma parte significativa do resultado do trabalho de alguns milhares de pessoas. Ela é a expressão das esperanças de sucesso de milhares de foliões que desfilam acompanhando a voz guia, na – suposta – interpretação “padrão” daquela composição musical.

Esse samba é uma espécie de trilha sonora especialmente composta para apresentar o enredo *defendido* pela agremiação. Ele surge nas quadras das escolas, após longas e acirradas disputas; torna-se o hino a ser entoado por elas no sambódromo, e, muito comumente, define o registro mnemônico do ano carnavalesco, unidade do “tempo ritual” que a festa de Momo engendra (CAVALCANTI, 2006). Em última instância, ele é a materialização lítero-musical (cf. OLIVEIRA, 2002) da história recente do grupo social que a agremiação carnavalesca

representa: a comunidade. O intérprete é o porta-voz dessa história, daí advém muito do respeito a ele devotado. Por isso é tão comum o envolvimento afetivo da comunidade com o samba e seu intérprete: os dois a representam, são seu discurso e sua voz.

Também por isso não é acaso que o léxico evoque a metáfora da guerra. Ela permeia toda a história da competição entre as agremiações, incluindo-se as divergências político-ideológicas que sempre servem de moldura para qualquer fenômeno social. Esse é o terceiro elemento subliminar a compor o quadro geral do espetáculo das escolas de samba e emprestar suas cores à atuação do puxador.

A noção de “disputa” é conceptualizada no dia a dia, como “luta”, ou “guerra”, e não apenas no que diz respeito ao samba. São comuns expressões como “guerra contra a balança” para se falar em dietas; jogos em geral viram “batalhas” – como a dos Aflitos, tão viva no imaginário futebolístico gaúcho –; e, sempre que alguém é acometido por doença grave, diz-se que a pessoa está “lutando pela vida”. Até na bíblia a expressão surge, pois, segundo São Paulo (2Tim: 4,7), é preciso “combater o bom combate”.

Assim, num ambiente de competição declarada como sempre foi o caso da apresentação das escolas de samba, é natural que a metáfora da guerra surja com frequência nas falas das pessoas e nas expressões cristalizadas daquele campo discursivo.

E, se existe uma “guerra”, existem soldados anônimos, e também grandes comandantes, grandes heróis. É deles o dever de incitar os homens à batalha e de manter-lhes o ânimo. A eles cumpre a tarefa de dar a ordem final de ataque. É desses grandes líderes que emana o “grito de guerra” que desperta a fúria combativa de seus exércitos. O puxador de samba é um desses grandes líderes.

Assim, hoje, além do imortal “Olha a Beija-flor aí, gente! Chora cavaco!” de Neguinho da Beija-Flor de Nilópolis, já são famosos o “Alô, Povão, agora é sério! Segura!”, de Nego; o “Olha a Imperatriz⁷ chegando!”, de Dominginhos do Estácio; e, muito especialmente, o “Arrepia, Salgueiro!”, de Quinho, que serve de epígrafe para este trabalho. Mesmo o “Minha Mangueira!”, do já finado Jamelão – grito que teve vida curta, pois surgiu em 2002 e o último ano de atuação do intérprete foi 2006 –, foi mantido nas gravações oficiais do samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira nos anos subsequentes à morte daquele que foi chamado de “a voz do samba”. São essas expressões que, como já se disse

⁷ O nome da escola pode mudar, conforme o caso, mas o grito é sempre o mesmo.

aqui, *arregimentam* uma multidão de foliões, tanto no asfalto quanto nas arquibancadas⁸ e identificam os intérpretes no mundo do samba.

Mas há ainda algo a se falar em relação ao grito de guerra. Mesmo que sua função precípua seja mobilizar os componentes da escola que inicia seu desfile, a empatia do ritual de entoação do grito de guerra com o público aficionado pelos desfiles das escolas de samba já se estabeleceu. Ela é tão grande que muitos espectadores, torcedores de escolas diferentes daquela cujo desfile se inicia com certo brado, acabam se deixando contagiar também pela força do chamado do intérprete daquela agremiação.

É o que se pode verificar, por exemplo, num vídeo postado⁹ no *youtube* gravado no setor 13 do Sambódromo do Rio de Janeiro. O cinegrafista é torcedor do Salgueiro, a bandana o identifica como tal. Entretanto, atrás dele aparece uma torcedora da Beija-flor de Nilópolis, também “uniformizada”, gritando, empolgada, o “Arrepia, Salgueiro!” de Quinho. É possível também ouvir o coro de foliões acompanhando o “Pimba, pimba! Ai, que lindo!”.

Ora, aquele é um setor de arquibancadas populares – as mais baratas do sambódromo –, o que faz pressupor que boa parte das pessoas ali presentes sejam observadoras contumazes do espetáculo e tenham intimidade com ele. São, em uma palavra, foliões. São mais do que simplesmente público, mas participantes da festa; são mais que apenas torcedores: são fãs, não apenas de suas escolas, mas de todo o espetáculo. Essas pessoas reconhecem o grito de guerra de Quinho, vibram e fazem coro com ele, à revelia de serem ou não salgueirenses. Fenômeno semelhante tem lugar diante do chamamento que Nequinho da Beija-flor faz aos seus companheiros nilopolitanos de “batalha”. Ao ouvir os primeiros sons do “Olha a Beija-flor aí, gente!”, a euforia toma conta de milhares de pessoas, desfilantes, espectadores *in loco* ou a distância.

Acontece que, como diz Bakhtin (1997: 122), “O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca”. O comentário de Bakhtin se relaciona de maneira muito clara com a caracterização da *performance* que Zumthor (apud VALENTE, 2003: 36)

⁸ E no entorno da avenida também, pois há público fora do sambódromo, em arquibancadas montadas na Av. Presidente Vargas, e em cima de árvores ou viadutos das proximidades. Esse público não vê a escola na avenida, quando muito pode vê-la na concentração, mas ouve o canto que vem do sistema de som da Sapucaí, capaz de chegar onde a vista não alcança.

⁹ Repetimos a referência a este vídeo, já apresentada anteriormente: <<http://www.youtube.com/watch?v=K9IK0uq-4Ho&feature=related>>, acesso em 08/09/11.

apresenta: “é uma ação complexa, envolvendo múltiplos fatores (emissor, receptor da mensagem, circunstâncias que envolvem a sua transmissão)”. Essa noção traz à tona alguns elementos situacionais que precisam ser levados em conta em se tratando do objeto analisado.

Para as escolas de samba, aquele é o ponto máximo de meses de muito trabalho. Mais do que apenas paixão pela escola e pelo samba, dinheiro e prestígio estão em jogo. Para os diretores da agremiação, é um momento de muita tensão, não de descontração. Os julgadores são atentos, muitas vezes implacáveis¹⁰. É preciso concentrar o esforço de cada um que está desfilar. Todos precisam estar comprometidos com o espetáculo coletivo.

Quando o grito de guerra é emitido, momentos antes do início do desfile de cada agremiação, o clima já é de euforia há muito. O componente chega para o desfile disposto a se divertir, a “pular o carnaval”. A variedade de estímulos visuais e auditivos aos quais todos estão expostos é imensa. O olfato, o paladar e o tato não são menos afetados, afinal o carnaval no Rio de Janeiro é uma verdadeira orgia de sentidos: (fumaça de) churrasquinhos, (cheiro de) feijoadas, cerveja, caipirinha, água-de-coco, calor, sol, chuva, suor... Os oitenta minutos de desfile de uma escola de samba não seriam um hiato natural nessa realidade. Ao contrário. Como Zumthor (1997: 164) afirma, a poesia oral é “parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes”. O desfile é sustentado por um texto poético oral, o canto da letra do samba. Assim, pode-se dizer que, para quem vai desfilar, aquele é um momento de êxtase sensorial.

Aí se dá um grande paradoxo: o espaço carnalizado (cf. Bakhtin, 1999), marcado pela descontração e pela quebra das convenções, deve, sem perder suas características essenciais, travestir toda organização e disciplina que hoje o espetáculo das grandes escolas de samba demanda. Em resumo, é preciso que a irreverência do ânimo dionisíaco mascare a sisudez do *show business*.

É precisamente nesse momento que a figura do intérprete do samba-enredo ganha vulto. Como já se falou aqui, a tarefa deles é *arregimentar* aquela multidão de foliões. Relativamente dispersos em meio à frouxidão das regras intrínseca ao próprio carnaval, a escola precisa canalizar toda a empolgação deles em proveito de um canto ritmado e em uníssono. Quem os guia nessa empreitada é a voz “potente”, sempre presente à frente das

¹⁰ No anexo, seguem os comentários de dois julgadores do desfile de 2010, gentilmente cedidos pelo Sr. Fernando Araújo, responsável pelo arquivo do Centro de Memória da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA).

escolas, a que Araújo (2003) faz referência: a do puxador.

Potente, mas, principalmente, vibrante. Virtuosa. Uma virtuosidade, que, segundo Valente (2003: 41), além de estar ligada à virilidade e à coragem, deve ser exibida, pois “o público que o aplaude [ao artista virtuoso] está interessado antes na demonstração de suas proezas técnicas, que na qualidade das obras que executa.”

Então, não é ir muito longe pensar que, ao par de apresentar a própria agremiação, o grito de guerra é uma maneira musical de o cantor expor aos integrantes da escola e ao público sua virtuosidade. Até porque esse grito sempre é emitido pelo intérprete em solo (como acontecia nos primórdios dos desfiles com a parte improvisada do samba-enredo), não importa quantos cantores auxiliares ele tenha ao seu lado. É uma ação solitária, e, portanto, corajosa e viril como deve ser a atuação de um herói combatente, ou de um semideus:

A figura do *virtuoso* também ganha ímpeto ao se alimentar de formas arcaicas do imaginário: quando manifesta semelhanças ao pensamento grego antigo, tempo em que se acreditava na existência de semideuses, rebentos da união entre um mortal e um deus. Segundo as crenças de então, os semideuses teriam necessariamente posto à prova sua capacidade sobre-humana, em algum momento de sua vida. Também semideus, o *virtuoso* está acima do homem comum e, no ritual de sua *performance*, submete-se a proações. Sua *performance* é a realização de um feito heroico solitário – uma vez que não conta com interlocutores à sua altura. (...) Arrebatado, na sua manifestação apaixonada, avassaladora, leva seu público à vertigem. (VALENTE, 2003: 43)

Assim pode-se compreender mais claramente parte do poder agregador exercido pelo intérprete de samba-enredo sobre os componentes da escola e sobre o público, em especial no momento do grito de guerra. Esse brado é o primeiro dos instrumentos com que ele, o cantor virtuoso, afeta o imaginário das pessoas para adquirir a condição de ídolo, de modelo a ser seguido. Com efeito, é também esse momento de ação solitária que mais nitidamente aproxima a atuação do intérprete de sambas-enredo da dos *virtuosi* do canto lírico, malgrado talvez possa parecer haver nisso algo contraditório.

O grito de guerra do puxador é precedido por um tipo de silêncio de expectativa, um átimo precioso no qual os integrantes da escola e o público aguardam o soar da voz de seu guia. Mas isso não faz dele um mero “multiplicador”. Seria um erro pensar assim. O fato de ter tido outros (bravos) guerreiros ao seu lado jamais fez com que Aquiles fosse visto como “só mais um guerreiro”; ele conduzia os demais. De maneira análoga, a despeito de incitar

uma multidão ao canto, a *performance* do puxador de samba se dá, inalienavelmente, sob o signo da singularidade de sua própria voz. O timbre, a extensão, o volume etc, todos esses traços vocais reunidos, mostram-se ao público, com todo vigor, a partir de uma única fonte: o intérprete oficial da escola, aquele cuja voz, por 80 minutos, será a referência a ser buscada por todos para acompanhar (gerar, na verdade) o canto da agremiação. Pode-se dizer, enfim, que, à mudez contemplativa da audiência do bel-canto dos *virtuosi* da música clássica, equivale, relativamente (pois se trata de contexto sócio-cultural bastante diferente), à euforia agitada do folião em desfile. Na origem dos dois comportamentos está a figura arquetípica do semideus (herdeiro de Apolo, da Musa, de Orpheu, de Homero, de Íon...).

Voltando ao início do desfile, o que se percebe é que cada componente, imerso no êxtase sensorial carnavalesco, encantado pelo som da voz do puxador, hipnotizado por seu grito de guerra, quiçá também em transe (como Platão diz que o próprio intérprete está durante a *performance*), cada componente deve se sentir, ele mesmo, naquele momento, e a um só tempo, uma espécie de duplo do puxador e metonímia da agremiação em desfile.

Inspirados pelo cantor oficial, todos começam a cantar o samba ainda na concentração, enquanto se dirigem para a avenida de desfiles; ao entrarem na rua Marquês de Sapucaí, quando de fato inicia a apresentação, é necessário cantar, de preferência, todo o tempo¹¹, a plenos pulmões, no ritmo certo, e dançando com animação (em terminologia específica, “evoluindo”); toda a energia dos componentes deve estar aplicada nisso, que deve parecer um comportamento espontâneo, natural, advindo da empolgação que o samba gera. O puxador precisa provocar tudo isso; e se cada componente o acompanha, então ele alcançou o objetivo: foi a escola quem fez. A harmonia foi perfeita. A *performance*, nota dez.

Para que tal sensação se produza com mais força, colabora ainda, sobremaneira, a disposição das arquibancadas e dos camarotes do sambódromo. Aquelas estruturas tornaram a rua Marquês de Sapucaí um corredor, um tipo de arena linear, um anfiteatro horizontal concebido para que o espetáculo se dê em pleno movimento, fluindo harmonicamente entre dois pontos imaginários, fontes do poder mágico de ligar e desligar a realidade e o sonho.

¹¹ No anexo é possível ver o comentário de uma das juradas sobre o fato de a voz “de cada componente” não ter soado “todo o tempo” durante o desfile. Considerando-se que aquela era a justificativa para o desconto de alguns décimos na nota daquela escola, e que, no Rio de Janeiro, nos últimos anos, o campeonato entre as escolas tem sido decidido por uma diferença decimal, a constância no canto é um aspecto relevante.

Esse arranjo certamente colabora para que os espectadores saiam do espetáculo com a sensação de que tudo aquilo “foi um rio que passou” em suas vidas, como tão bem metaforizou Paulinho da Viola.

Esse fluxo se dá, em maior ou menor grau, a cada desfile, porque, como diz Finnegan (2008), “a *performance* cantada é evanescente, experiencial, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes”. Logo, mesmo que a tarefa do intérprete do samba-enredo seja um tanto simplificada por toda gama de oralidade latente no espetáculo, pela empatia da comunidade com o samba, ou pelo natural estado de euforia em que os foliões se encontrem, mesmo contando com toda essa “ajudinha”, a tarefa do puxador não é fácil.

Não é fácil, e pode-se mesmo dizer que ela só é possível pela colaboração decisiva de um fator semiótico anterior ao signo linguístico em que o grito de guerra e o samba-enredo são materializados. O sucesso da *performance* do intérprete é possibilitado pela sua voz. Ela mesma, independentemente do significado das palavras que traz à luz (ao ar, pra fugir da metáfora visual).

A concepção de voz aqui adotada, e que norteia este trabalho desde o início, é a mesma apresentada por Souza (2009: 15): a “dimensão subjacente ao discurso, contraparte temporal e material da enunciação (...) no instante em que, embora soante, ela [a voz] não se articula a qualquer cadeia significante, a não ser na linha da pura virtualidade”. Ancora-se também na perspectiva analítica pontuada e desenvolvida por Cavarero (2011: 31) segundo a qual a voz tem um valor pré-linguístico e um caráter individualizante e relacional, traços que justificam seu estudo como um elemento semiótico *a priori*, capaz de promover uma “relação entre unicidades”.

A assunção da validade e da produtividade dessa concepção de voz permite compreender que, na realidade, o princípio ativo do processo de adesão deflagrado pelo puxador de samba é sua própria voz, única e inimitável. O componente lógico-semântico dos vocábulos do samba-enredo e dos gritos de guerra é, sob essa perspectiva, secundário. O que importa mesmo é a voz do puxador. Soando em conjunção espaço-temporal com todos os demais estímulos sensoriais pré-semânticos, é dela o poder de encantar, seduzir e agregar a legião de foliões no sambódromo.

Alguns elementos endossam essa afirmação. Alguns deles talvez pareçam superficiais. Por exemplo, o fato de serem poucos os puxadores de samba que mantêm uma carreira

regular de cantor, isto é, que gravam durante o ano canções de outros gêneros. Dentre esses profissionais atuantes no Rio de Janeiro, as exceções são Jamelão (falecido em 2008), Neginho da Beija-flor e Dominginhos do Estácio. Mas vale a ressalva de que, na verdade, o único desses artistas a lançar álbuns regularmente foi Jamelão, que por muitos anos foi *crooner* da Orquestra Tabajara, cantando principalmente sambas-canção. Tamanha exiguidade de exemplos é forte indício de que o sucesso desses cantores está intimamente ligado às suas *performances* à frente das agremiações carnavalescas, lugar e tempo nos quais sua virtuosidade se apresenta.

Outro argumento em favor dessa primazia da voz do intérprete sobre a palavra por eles/ por ela cantada é o fato de também não ser comum a atuação de cantores de outros gêneros musicais como puxadores de sambas-enredo. Clara Nunes desempenhou esse papel; Alcione e Emílio Santiago também. Sempre provisoriamente. Mas, em 1999, o “pagodeiro” Alexandre Pires não teve um microfone na avenida, mesmo depois de ter sido convidado pelo GRES Mangueira para a gravação oficial do samba-enredo da escola em homenagem ao centenário do samba¹².

Por outro lado, algo bastante comum na *performance* do puxador de samba depõe de maneira contundente pela relevância do valor semiótico, intrínseco e pré-linguístico de sua voz: o fato de que, muitas vezes, ele realiza sequências fônicas sem nenhum conteúdo lógico-semântico. São vocalizações que acompanham a letra e a melodia cantadas, mas sem necessariamente guardar qualquer relação morfofonêmica com elas¹³.

Essas vocalizações podem ser ouvidas em todos os vídeos de *performances* do cantor Quinho já referenciados nestas páginas. São expressões como as que aparecem na epígrafe: “Ê, tsi, tsi! Ê , tsi, tsi!” ou “Pimba, pimba!”. Mas há outras da lavra do intérprete, igualmente difíceis

¹² A imprensa divulgou, na época, a informação de que – supostamente – a participação de Alexandre Pires fora vetada por Jamelão, sob a alegação de que aquilo “não era brincadeira, não; era coisa de profissionais”. No mesmo ano, contudo, o cantor Bello, que também participara da gravação oficial do samba do GRES Beija-Flor de Nilópolis, “puxou” o samba da escola durante o desfile ao lado de Neginho da Beija-flor, conforme atestam as imagens disponíveis em <<http://www.osdesfiles.com.br/v/99beijaflor.htm>>, acesso em 10/09/11.

¹³ Ao par disso, há também ocasiões em que o puxador canta, durante o esquentado, outros sambas antes do oficial. É o caso de sambas-enredo famosos de anos anteriores, sambas-exaltação, ou mesmo outras composições que tenham caído no gosto da comunidade e do público. São exemplos dessas ocorrências: <<http://www.youtube.com/watch?v=2ibmEBGANcU>>, <http://www.youtube.com/watch?v=S_yeagBJQnc>, e <<http://www.youtube.com/watch?v=c9Z-n9XCNI8&feature=related>>. Mesmo músicas gospel podem usadas naquele momento, a depender da habilidade do intérprete, como se vê Quinho, do Salgueiro, fazer em: <http://www.youtube.com/watch?v=0RpVrTeWC_Q&feature=related>. Todos os vídeos foram acessados em 11/09/11.

de representar graficamente: “Raaaaaaaii!”, ou “Rrêrrêrrê!”. Elas lembram onomatopeias, mas nem sempre repetem nem imitam nenhum outro som. O “Rrêrrêrrê!” sugere uma risada, mas e o “Pimba, pimba!”? E que relação essas expressões poderiam manter com o conteúdo textual da letra do samba-enredo?

Antes de responder a essa pergunta, é imprescindível dizer que essas vocalizações não são marcas de um estilo individual de Quinho, quer dizer, não é só ele quem faz isso. Nêgo, outro intérprete famoso no Rio de Janeiro, atualmente a serviço do GRES Mocidade Independente de Padre Miguel, mas com passagens por GRES Viradouro, GRES Grande Rio e pelo próprio GRES Salgueiro, tem os seus “Tchuru-gudu” e “Pim!”¹⁴. Dominginhos do Estácio canta o “Hip! Hip!”¹⁵ em favor do GRES Imperatriz Leopoldinense, mas também já o emitiu defendendo outras agremiações, como GRES Viradouro e GRES Estácio de Sá. Enfim, a maior parte dos puxadores pontua determinadas passagens do samba-enredo com essas vocalizações, e seria exaustivo buscar inventariar todas elas.

A recorrência dessas expressões faz-nos cogitar que a resposta para a questão há pouco apresentada, sobre qual seria a relação entre elas e a letra do samba, seja: nenhuma. Quer dizer: não há relação entre as duas. Essas vocalizações são apenas mais um recurso utilizado pelo puxador no afã de incentivar os componentes a cantar, de mantê-los no ritmo, de marcar oralmente a cadência ditada pela bateria. São, também, dada sua natureza acústica, mais uma manifestação da potência vocal do intérprete, pois geralmente exigem notas muito agudas.

Esses sons onomatopeicos emitidos ao longo do samba, por lembrarem gargalhadas, gritos ou interjeições, combinam com o ambiente carnalizado, e logo caem no gosto dos integrantes da escola e do público, levando-os a cantar também. Daí advêm pelo menos duas consequências bastante interessantes para o espetáculo: em primeiro lugar, a empolgação que toma conta do público acaba influenciando também o próprio intérprete. Como diz Valente (1999: 120), “(...) é justamente a participação ativa do ouvinte um dos determinantes fundamentais da *performance* do executante.” Esse movimento cria um ciclo virtuoso de mútua afetação que tende a hipertrofiar a euforia de todos presentes no sambódromo.

A segunda consequência é que, como são esvaziadas de conteúdo lógico-semântico, tais vocalizações se ligam muito proximamente a dois conceitos apresentados por Cavarero (2011): o de *desvocalização do logos* e o de *chora* semiótico.

As vocalizações fazem o caminho inverso ao da *desvocalização do logos*. Elas

¹⁴ Disponíveis em <<http://www.youtube.com/watch?v=7Hkqd7R1ubY&feature=related>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=6LU0TWULip4&feature=related>>, acesso em 12/09/11.

¹⁵ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=6LU0TWULip4&feature=related>>, acesso em 12/09/11.

restituem à *phoné* um valor discursivo que, segundo a estudiosa italiana, a tradição filosófica tentou apagar; traduzem ritmo, alegria e empolgação. Elas produzem a sensação de que não é sequer necessário falar Língua Portuguesa para produzir aqueles sons, para fazê-los soar, e essa é, muitas vezes, a oportunidade para os estrangeiros que estão desfilando com a escola se sentirem parte do coral.

A palavra “coral”, aliás, evoca parte do sentido do termo *chora* semiótico: o “fazer parte de algo maior”. Cavarero (2011) credita a noção a Julia Kristeva, para quem os balbucios dos bebês são o “rastro” de uma

esfera pré-verbal e inconsciente, ainda não habitada pela lei do signo, na qual reina o impulso rítmico e vocal. De profunda raiz corpórea e ligada à totalidade indistinta da mãe e criança, ela precede o sistema *simbólico* da linguagem, esfera do semântico em que reina a sintaxe e o conceito, isto é, a ordem paterna da separação entre o *si* e o *outro*, entre a criança e a mãe, entre o significante e o significado. (161)

Não é difícil supor que, se essas vocalizações derrubam a barreira linguística e dão ensejo à participação de estrangeiros não falantes da Língua Portuguesa no canto, elas também remetam, subliminarmente, os falantes nativos do Português à fase pré-verbal referida por Cavarero.

Liberto do jugo paterno-gramatical, religado ao útero materno que é sua escola, o folião – seja ele componente ou espectador nas arquibancadas, frisas, camarotes, ou em qualquer lugar do mundo onde a TV ou a internet o permitam – se entrega e se integra ao canto e à dança, incorpora a múltipla função de sambista, dublê de intérprete, e metonímia de escola de samba. E se abandona nos braços de Momo.

O puxador cumpriu seu papel. Foi intérprete apaixonado, herói combatente, ídolo e semideus encantador. Na plenitude do termo, um virtuoso. O resultado de sua *performance* não é só visível, mas audível em toda parte do mundo: o canto esfuziante de uma multidão em cortejo de culto a Baco.

III – Dispersão

A rede de ilações que as páginas anteriores trazem não pretendem, em absoluto, esgotar o tema. Elas são, antes, um convite à reflexão sobre a tarefa do intérprete de sambas-enredo – o cantor de um gênero musical tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional (Iphan) como bem imaterial da cultura brasileira – no momento de sua execução. Em poucas palavras, o objetivo era discutir as *performances* dos puxadores de samba das escolas do Rio de Janeiro.

O levantamento de hipóteses acerca de uma simbólica ancestralidade mítica foi o carro-chefe da argumentação, que, tangenciando um aporte filosófico, culminou na defesa do valor semiótico intrínseco à voz daqueles cantores como fator diferencial e decisivo no sucesso de sua empreitada. Assim, por não ter sido muito ambicioso, o objetivo deste texto deve ter sido alcançado.

REFERÊNCIAS

AQUINO, R. S. & DIAS, L. S. **O samba-enredo visita a história do Brasil** – O samba-de-enredo e os movimentos sociais. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna Ltda., 2009.

ARAÚJO, H. **Carnaval** – Seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/ UnB 1999.

BRASIL, Min. Cultura. **Matrizes do samba**. Brasília: IPHAN, 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=940>>, acesso em 04/09/10.

CAVALCANTI, M. L. V. C. **Tempo ritual: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro**. In: Terceira margem – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. **Pensando o carnaval na academia**. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, Pós-graduação, ano X, no. 14, 2006, p. 27-39.

CAVARERO, A. **Vozes plurais** – Filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto a música ou a performance? In: MATTOS, C. N. et alli (org.). **Palavra Cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras 2008, 15-43.

FOUCAULT, M. **O governo de si e dos Outros**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba). **Manual do julgador**. Rio de Janeiro: LIESA, 2010.

MUSSA, A. & SIMAS, L. A. **Samba de enredo** – história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, S. R. **Literatura e música**. São paulo: Perspectiva, 2002

ONG, W. **Oralidade e cultura escrita**. São Paulo: Papyrus, 1998.

SOUZA, P. **Michel Foucault** – O trajeto da voz na ordem do discurso. Campinas: Ed. RG, 2009.

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

_____. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

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

ANEXO

(gentilmente cedido pelo Sr. Fernando Araújo, responsável pelo arquivo do Centro de Memória da LIESA)

Justificativas de nota de julgadores do desfile das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro no ano de 2010

1) Julgadora: Célia Souto (justificando 9,8 para a GRES Viradouro)

“(…) a voz, com mais um instrumento sonoro com todas as nuances de dinâmica, flexões e pronúncia bem definida para que a melodia seja executada com clareza e musicalidade, características peculiares do samba.

“A harmonia das vozes, ou melhor, entre as vozes, foi prejudicada porque o timbre da voz *de cada componente* não soou o tempo todo em conjunto.” [grifo meu]

2) Julgador: Léo Ortiz (justificando 9,8 para a GRES União da Ilha do Governador)

“Bato na mesma tecla do ano passado, da necessidade de aulas de dicção e musicalização básica para a comunidade e os cantores durante o ano.

“(…) Tenho a preocupação de não tirar a espontaneidade da comunidade com seu

samba rico e originalidade e ousadia nas criações, composições e interpretações (...) [mas] acredito que a erudição bem orientada só acrescenta ao homem.

“A dicção dos cantores não esteve perfeita. As alas cantavam, porém não conseguiam entender certas palavras. *Faltou a voz guia mais clara.*” [grifo meu]

[Recebido: 28.nov.11 - Aceito: 20.dez.11]