

A improvisação nas vozes negras diaspóricas de *Clementina de Jesus e Tânia Maria*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL EM SIMPÓSIO TEMÁTICO

SIMPÓSIO: ST-5 Performance Musical

Ilessi Souza da Silva
UNICAMP

i203613@dac.unicamp.br

Regina Machado
UNICAMP

reginama@unicamp.br

Resumo. Entre as cantoras brasileiras mais reconhecidas, raríssimas são negras, tema que vem sendo abordado por pesquisadores de música nos últimos anos. O estudo sobre a improvisação vocal no Brasil vem crescendo recentemente, não sendo comum, no entanto, a citação de cantoras negras como improvisadoras. Este trabalho apresenta um breve panorama sobre a improvisação vocal nas obras de Clementina de Jesus e Tânia Maria. O objetivo é apontar para o caráter vanguardista de ambas as cantoras, dialogando com a tradição, mas ao mesmo tempo vivendo, apreendendo e construindo a música de seu tempo com muita originalidade. Busca-se também indicar o desenvolvimento de diferentes estilos de improvisação vocal presentes em suas performances. Este desenvolvimento parte tanto de um aprendizado auditivo e intuitivo, no caso de Clementina, quanto o mais pautado em estruturas musicais formais, com influência do jazz e da linguagem de outros instrumentos musicais, no caso de Tânia. Ambas apresentam em seu canto o sentimento de anseio de retorno ao seu lugar, a sua origem. É o caráter diaspórico da obra dessas duas artistas, tanto pela transmissão cultural África-Brasil, quanto pelo não-lugar dessas artistas negras, marcadas pela busca de outros lugares, dentro e fora do Brasil, para sua sobrevivência e seu reconhecimento como artistas.

Palavras-chave. Música popular brasileira, Improvisação vocal, Cantoras negras diaspóricas.

Title. Improvisation in the Diasporic Black Voices of Clementina de Jesus and Tânia Maria

Abstract. Among the most recognized Brazilian singers, very few are black, a topic that has been addressed by music researchers in recent years. The study of vocal improvisation in Brazil has been growing recently, however, it is not common to mention black female singers as improvisers. This work presents a brief overview of vocal improvisation in the works of Clementina de Jesus and Tânia Maria. The objective is to point to the avant-garde character of both singers, dialoguing with tradition, but at the same time living, apprehending and building the music of their time with great originality. It also seeks to indicate the development of different styles of vocal improvisation present in their performances. This development starts from both an auditory and intuitive learning, in the case of Clementina, and the one more guided by formal musical structures, with the influence of jazz and the language of other musical instruments, in the case of Tânia. Both present in their singing the feeling of yearning to return to their place, their origin. It is the diasporic character of the work of these two artists, both for the cultural transmission

Africa-Brazil and for the non-place of these black artists, marked by the search for other places, inside and outside Brazil, for their survival and recognition as artists.

Keywords. Brazilian popular music, Vocal improvisation, Black diasporic female singers.

Canto, improviso e invisibilidade das cantoras negras

O canto dos povos negros diaspóricos é uma das principais marcas de sua cultura. Como diz o compositor Paulo César Pinheiro em sua canção “A sina do negro”, em parceria com Pedro Amorim, o negro /fez um canto nascer do seu lamento/. De uma história de escravização, a existência e resistência dos povos negros brasileiros pós-abolição dependeu de uma profunda capacidade de improviso. Especialmente as mulheres negras foram objetificadas, invisibilizadas e silenciadas durante décadas. Deste reforçado lugar de subalternidade, por serem mulheres e por serem negras, as estratégias para expressão de sua cultura precisaram ser mais apuradas. Mesmo em territórios negros, como rodas de samba, a predominância masculina colocava em xeque o saber da mulher negra. Compositoras como Dona Ivone Lara são exemplos dessa desconfiança. Como menciona o jornalista Paulo Victor Chagas:

Obrigada a lidar com o preconceito por ser mulher, ela abriu mão da autoria de suas primeiras composições para que fossem aceitas. Um primo, Mestre Fuleiro, assinava as letras e Ivone Lara, de perto, acompanhava a reação do público. “Ela sabia que se apresentasse as músicas como dela seria rejeitada. Vai pisando nesse chão devagarinho, como ela mesma cantou. Só quando percebe que já tem lugar cativo naquele meio é que se revela compositora”, conta a jornalista Mila Burns, autora do livro *Nasci Pra Sonhar e Cantar* (2009), sobre a sambista. (CHAGAS, 2016, Site Agência Brasil)

Ainda hoje esta dúvida meritocrática parece existir. O colunista do site Uol, Julián Fuks, escreve em matéria sobre a escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, que é negra:

Temia, preciso confessar, que ela pudesse não ser tão boa. Não pela mulher em si, que não conhecia, não por uma noção qualquer da obra que nunca lera. Temia, talvez, por aquilo que conheço, por uma insinceridade às vezes inevitável, pela boa intenção disfarçada, temia que se exagerassem suas qualidades para compensá-la por suas dores, por sua miséria. Temia que a elogiassem não pelo valor de sua escrita, mas como um ato de justiça, como uma reparação histórica... (FUKS, 2021, Site Uol)

Questiono aqui o porquê deste temor. O texto, que prioritariamente elogia a obra literária de Carolina, tem por trás uma espécie de olhar de teste pelo qual as artistas negras sempre tem que passar. Qual a origem desta desconfiança? Nei Lopes (2011, p. 204), cita Nina Rodrigues, que afirmava que a Raça Negra no Brasil sempre há de construir um dos fatores da

inferioridade do povo brasileiro, mesmo considerando seus serviços à nossa civilização, ainda que sejam justificadas as simpatias de que a cercou o revoltante abuso da escravidão, por mais generosos que pareçam ser seus bajuladores. A condição de ser negro em países racistas e desiguais, desfavorecendo social e economicamente aos negros em maioria, não os impediu de, por exemplo, construir gêneros musicais dos mais importantes na música do mundo, como o jazz e o samba. Este grupo social tem um saber que vem de tradições culturais ancestrais e que não começa no período da escravidão e nem se esgota nela. Como afirma Nei Lopes:

País onde convivem várias culturas, no Brasil, os africanos deixaram fortes traços de sua identidade na religião, na história, nas tradições, no modo de ver o mundo e de agir perante ele, nas formas de arte, nas técnicas de trabalho, fabricação e utilização de objetos, no modo de falar, na medicina popular e em muitos outros aspectos. Esses traços, recriados pelos afro-brasileiros de uma forma inconsciente ou não, são o que melhor define a identidade nacional. Mas as classes dominantes, como já dissemos, sempre se mostraram europeizadas. E recorrentemente preocupam-se em transmitir do Brasil uma imagem de país branco. Então, analisando a história passada e atual de nosso país, vamos ver que sistematicamente se tem procurado esconder ou até mesmo acabar com o negro brasileiro. (LOPES, 2011, p. 203-204)

O ato de cantar por mulheres negras com certa liberdade e plenitude era um dos poucos aceitos naquele contexto. O formato de aprendizado era a transmissão oral, através de seus ascendentes e de seus grupos culturais. Especialmente a partir da segunda metade do século XX, este aprendizado passou a ocorrer também através do ensino formal, ainda que com uma estética europeizada, muito influenciado pela escola do *belcanto*.

No ambiente musical, as mulheres conquistaram espaços maiores como cantoras do que como instrumentistas ou compositoras, onde predomina, ainda hoje, a presença masculina. Entre as cantoras brasileiras mais reconhecidas, raríssimas são negras, tema que vem sendo abordado por pesquisadores da música nos últimos anos. É o caso de Marilda Santanna, docente do IHAC-UFBA, pesquisadora, cantora e escritora, que publicou o trabalho “Genealogia da intérprete negra na Música Popular Brasileira: vozes negras importam” no 44o Encontro Anual da ANPOCS, Grupo de Trabalho GT27 - Músicas e Processos Sociais: reflexões sobre métodos, conceitos e fronteiras (2020). Ricardo Santhiago, jornalista e historiador que escreveu o livro *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras* (Letra e Voz, 2009). O livro apresenta o depoimento das cantoras Adyel Silva, Alaíde Costa, Arícia Mess, Áurea Martins, Eliana Pittman, Graça Cunha, Ivete Souza, Izzy Gordon, Leila Maria, Misty, Rosa Marya Colin, Virgínia Rosa e Zezé Motta. Ricardo afirma que “se o preconceito e a discriminação racial tornaram árdua e custosa a afirmação artística da população negra, o quadro se intensifica

quando combinado a questão de gênero”. O livro é um escancara da invisibilidade das cantoras negras no Brasil, ao contrário de países como os Estados Unidos, onde, apesar do extremo racismo, as mulheres reconhecidas como grandes cantoras eram majoritariamente negras.

O estudo sobre a improvisação vocal no Brasil vem crescendo recentemente, não sendo comum, no entanto, a citação de cantoras negras como improvisadoras. Mais uma vez podemos sinalizar a diferença com outros países e gêneros musicais, como o jazz norte-americano, que apresenta uma grande representação de cantoras negras como grandes nomes da improvisação vocal, como Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Rachele Ferrell e Lizz Wright.

No Brasil, mesmo havendo representantes de estilos de improvisação vocal diversos, como Jovelina Pérola Negra e a estética do improviso no Partido Alto, Dona Ivone Lara e os seus contracantos, Áurea Martins e seus improvisos jazzísticos e Dona Cila do Coco, cantora pernambucana, improvisadora de melodias e poesias de cocos, essas cantoras não são mencionadas como improvisadoras.

A improvisação nas vozes negras diaspóricas de Clementina de Jesus e Tânia Maria

A improvisação vocal nas obras de Clementina de Jesus e Tânia Maria mostra-se como um rico campo de investigação e exploração de vocalidades. Consideramos a hipótese de cada uma poder ter o papel de oferecer direções diversas para a investigação estética de diferentes estilos de improvisação vocal.

Clementina de Jesus (1901 – 1987), cantora nascida em Valença, Rio de Janeiro, é porta-voz da ancestralidade negra, afro-brasileira, ao mesmo tempo que vive, apreende e constrói a música de seu tempo com muita originalidade. Seu improviso vocal foi desenvolvido através de um aprendizado auditivo e intuitivo da música via transmissão oral, através de seus ascendentes. Sua improvisação também foi construída a partir do conhecimento dos cantos religiosos católicos e das religiões afro-brasileiras, dos jongsos, do pastoril, das modas, dos sambas. Múltiplas vertentes improvisatórias aparecem no canto de Clementina, como: variações timbrísticas, ressonantais, melódicas e rítmicas; falas, risos e interjeições; versos de partido alto; uso de sonoridades nas letras que remetem a semelhança ou ao sotaque de línguas africanas, ou a fala de entidades de religiões afro-brasileiras, como pretos-velhos.

E Tânia Maria, nascida em 1948, em São Luis, Maranhão, representa o improviso vocal mais pautado em estruturas musicais formais, com influência do jazz e da linguagem de seu outro instrumento principal, o piano. Aliado a isso, Tânia desenvolve divisão rítmica, fraseado e silabação muito percussivos, flertando também com elementos da improvisação livre e suas intervenções vocais, como fala, interjeições, emissões vocais ruidosas, etc.

A sistematização e análise de algumas de suas interpretações no que se refere a técnica vocal, interpretação, estrutura musical, instrumentação e relação da voz com os arranjos e os músicos podem trazer elementos muito enriquecedores para o estudo do canto popular brasileiro e das possíveis linguagens da improvisação vocal brasileira. Isto porque tanto Clementina quanto Tânia, cada uma à sua maneira, desenvolveram linguagens de improvisação vocal muito originais e virtuosísticas, sendo assim possível extrair um farto material sonoro como referência.

É importante destacar como Clementina surge trazendo uma revolução estética no canto popular vigente naquele período histórico. Clementina tornou-se conhecida pelo grande público em 1965, no espetáculo *Rosa de Ouro*, produzido pelo compositor, poeta e produtor musical Hermínio Bello de Carvalho. Pouco tempo antes, ela já começava a ser reconhecida pelos espaços musicais que frequentava na Zona Sul do Rio de Janeiro. A psicóloga e mestra em Ciência das Religiões, Camila Luiza Silva, em sua dissertação *Vamos Saravá! : As tradições religiosas afro-brasileiras na obra de Clementina de Jesus* (2017) conta que Hermínio conheceu Clementina cantando na cozinha, no Bar Zicartola, criado por Dona Zica, companheira do compositor Cartola. Hermínio ficou deslumbrado e quis saber de quem era aquela voz, mas acabou perdendo-a de vista. Foi posteriormente num encontro em 1964 no Taberna da Glória, restaurante no Rio de Janeiro, que Hermínio estreitou relações com Clementina e um ano depois idealizou o espetáculo *Rosa de Ouro*. Clementina tinha 63 anos de idade na época e dividia o palco com a maior estrela do teatro de revistas, Araci Cortes, e os “Cinco Crioulos”, Paulinho da Viola e Jair do Cavaquinho, da Escola de Samba Portela; Elton Medeiros, da Aprendiz de Lucas; Anescar, do Salgueiro; e Nelson Sargento, da Mangueira. A voz de Clementina de Jesus tinha sonoridade totalmente diferente das vozes das cantoras daquele tempo. Parte das cantoras apresentava a influência da Bossa Nova em seu canto, e outra parte ainda tinha grande influência das cantoras do rádio, com recursos vocais herdados do canto lírico, com portamentos e vibratos.

Outro dado interessante é a formação e o repertório escolhido por Clementina de Jesus, em especial no que refere às curimas interpretadas por voz e atabaques, num período histórico em que a indústria fonográfica já tinha realizado "desafricanização" e "desmacumbização" do samba, expressões usadas pelo escritor, professor e historiador, compositor brasileiro e babalô no culto de Ifá, Luiz Antônio Simas, em entrevista à Camila Silva. Segundo Camila, a quebra da relação do samba com as Macumbas inicia na década de 1930, “exatamente pela sua inserção na indústria fonográfica. É importante saber que depois disso ele passa a seguir a lógica de mercado”. Clementina surge nos anos 1960 reinventando essa relação, não simplesmente

representando as tradições de cultura negra, mas criando uma sonoridade própria, tanto em seu canto, quanto em suas parcerias musicais. Um bom exemplo disso é o canto de trabalho “Taratá”, adaptado por Clementina de Jesus e gravado em seu álbum “Marinheiro Só” (Odeon, 1973), produzido por Hermínio Bello de Carvalho. A faixa, sem instrumentos melódicos e harmônicos, conta com a voz de Clementina e com Naná Vasconcelos, percussionista pernambucano, tocando tabla, instrumento mais comumente usado na música indiana, unido a outros atabaques. A música de estrutura modal e tema curto, aparece no disco com duração de 4'37", sendo o tema repetido por Clementina inúmeras vezes, nunca da mesma maneira, com improvisos timbrísticos, ressonantes, melódicos, rítmicos e interpretativos.

Tânia Maria parece apresentar em seu canto uma contraposição estética ao canto de Clementina de Jesus, mas igualmente revolucionário. Pianista virtuose, seu canto parece ser amalgamado ao improviso no instrumento, que não há faz se desvincular de uma inteligência interpretativa, herdada do canto mais vinculado à canção e que valoriza a palavra. Seu virtuosismo pianístico e vocal também não torna seu canto puramente racional e técnico, havendo em Tânia Maria uma profunda relação com a emoção, com interpretações muito intensas e vigorosas. Tânia parece em seu canto sempre flertar com o risco. Seu improviso pode aparecer na articulação precisa de frases aparentemente não-cantáveis, rápidas e ágeis, dobradas pelo piano, e com emissão áspera e encorpada, como em “Yatra-Ta”, composição de Tânia Maria gravada em seu álbum *Viva Maria* (Concord, 2001), sem letra, cantada com silabações sem sentido literal. E a improvisação de Tânia pode também vir junto da palavra, como em “Eu fui à Europa”, música de Chiquinho Solles, gravada por Tânia Maria em seu álbum *Brazil with my soul* (Universal Music Jazz France, 1978). Neste samba-de-breque, interpretado com uma formação jazzística de piano, baixo e bateria, Tânia apresenta cada verso de forma completamente diferente, extraindo da fala e do sentido das frases as diversas possibilidades de realização do improviso, brincando com ruídos, onomatopeias e interjeições, aliados a frases musicais bem percussivas. Apesar de uma profunda ligação com a estética musical jazzística, Tânia não se desvincula dos gêneros musicais brasileiros e nem da linguagem musical e estética desenvolvidas no Brasil. Por exemplo, em quase todas as canções compostas e interpretadas por Tânia Maria, ela canta em português, apesar de viver na França desde o final dos anos 1970. A estética do improviso vocal de Tânia Maria, que alia estes estilos musicais de diferentes origens com afiado virtuosismo, trouxe ao canto brasileiro uma contribuição muito singular.

Tanto Clementina de Jesus quanto Tânia Maria apresentam em seu canto o sentimento de anseio de retorno ao seu lugar, a sua origem. Clementina, através da reconexão com uma

estética cultural negra que sofria um processo de embranquecimento e tendia a desaparecer. E Tânia Maria apostou numa linguagem com forte influência do jazz, gênero negro norte-americano, mas que aqui no Brasil acabou sendo representado especialmente na Bossa Nova, majoritariamente por uma elite branca que tinha facilidade de acesso às produções fonográficas do gênero produzidas fora do país. Tânia, que era uma exceção e que tinha total certeza do que queria realizar como artista, para sustentar sua escolha optou por sair, primeiro de sua cidade natal e depois de seu país. Curioso notar em diversas letras de suas composições o anseio de retornar ao seu lugar de origem. Como na canção “Pingas da vida”, gravada no álbum *Tania Maria – Live* (Warner Music Denmark, 1978), em que Tânia diz: /Eu vou voltar. Descobrir o norte do país. Quer ver o lugar onde eu nasci, São Luis do Maranhão/. A mudança de cidade também foi fato ocorrido na vida de Clementina de Jesus, que saiu de Valença e foi para o Rio de Janeiro, onde as dificuldades financeiras a levaram a trabalhar como empregada doméstica até 1965, quando já estava fazendo o Rosa de Ouro. É o caráter diaspórico que marca a obra dessas duas artistas, tanto pela transmissão cultural África-Brasil, quanto pelo não-lugar dessas artistas negras, marcadas pela busca de outros lugares, dentro e fora do Brasil, para sua sobrevivência e seu reconhecimento como artistas. Histórias como essas, de deslocamentos e identidades são descritas pelo historiador, escritor e acadêmico britânico Paul Gilroy como uma formação que ele intitula de “Atlântico negro”, um conjunto cultural moderno, excêntrico, instável e assimétrico, que não se enquadra em simplificações étnicas por vias bem diferentes, como é o caso das duas cantoras analisadas no presente trabalho. Gilroy aponta a necessidade de

(...) identificar as distintas racionalidades, lógicas, metafísicas, patologias e possibilidades de ecologias culturais, mais complexas do que aquelas articuladas sob os nomes de soberania territorial e absolutismo étnico. Sob a ideia-chave da diáspora, nós poderemos então ver não a “raça”, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem”. (GILROY, 2012, p. 25)

É importante afirmar a liberdade criativa dessas cantoras e provocar o questionamento da invisibilidade de Tânia Maria no mercado e pelo público brasileiros, e da rotulação do canto de Clementina de Jesus como folclórico ou pitoresco. Clementina de Jesus e Tânia Maria apresentam grande contribuição artística como improvisadoras vocais. A estruturação dos estilos de improvisação criados e realizados por elas de forma muito original pode ser uma excelente fonte de estudos para caminhos ímpares no

desbravamento de vocalidades presentes no canto popular brasileiro e pode também atestar o caráter vanguardista de suas obras.

Faz-se necessário apontar como suas trajetórias musicais e de vida contribuem para desconstruir um lugar estereotipado das cantoras negras no Brasil. O debate sobre a invisibilidade das cantoras negras brasileiras, sobre o caráter diaspórico da obra de Clementina de Jesus e Tânia Maria e sobre a relevância de suas atuações como improvisadoras vocais pode contribuir não só esteticamente, mas também para o aprofundamento da luta antirracista e o impacto do racismo estrutural no estabelecimento de cânones no meio artístico brasileiros, mais especificamente na música.

Na pesquisa que iniciamos agora, pretendemos analisar algumas das performances dessas cantoras, através das transcrições musicais e de componentes vocais, no intuito de averiguar a contribuição artística trazida por ambas para o universo da música popular brasileira.

Referências

CHAGAS, Paulo Victor. *Referência feminina no samba, Dona Ivone Lara recebe Ordem do Mérito Cultural*. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-11/simbolo-de-resistencia-dona-ivona-lara-recebe-hoje-ordem-do-merito-cultural>>. Acesso em 29 de junho de 2022.

EU FUI À EUROPA. (Chiquinho Solles). (Intérprete: Tânia Maria, voz e piano). Universal Music Jazz France, 1978. LP. Título do album: Brazil with my soul.

FUKS, Julian. *Carolina além da polêmica: a escrita como fome e como sonho*. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julian-fuks/2021/08/28/carolina-alem-da-polemica-a-escrita-como-fome-e-como-sonho.htm>>. Acesso em 29 de junho de 2022.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. 432 p. ISBN 978-85-7326-196-7.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. 221 p. ISBN 978-85-7526-215-3.

PINGAS DA VIDA. (Tânia Maria). (Intérprete: Tânia Maria, voz e piano). Warner Music Denmark, 1978. LP. Título do album: Tânia Maria – Live.

SANTANNA, Marilda. *Genealogia da intérprete negra na Música Popular Brasileira: vozes negras importam*. Artigo. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 44º, 2020. Disponível em: <https://www.anpocs2020.sinteseeventos.com.br> Acesso em 29 de junho de 2022.



SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. São Paulo: Letra e Voz, 2009. ISBN 978-85-62959-00-4

SILVA, Camila Luiza Souza da. *Vamos Saravá! : As tradições religiosas afro-brasileiras na obra de Clementina de Jesus*". João Pessoa, PB, 2017. 115 p. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, PB, 2017.

TARATÁ. (Domínio público. Adaptação: Clementina de Jesus). (Intérprete: Clementina de Jesus, voz). Odeon, 1973. LP. Título do álbum: Marinheiro Só.

YATRA-TA. (Tânia Maria). (Intérprete: Tânia Maria, voz e piano). Concord, 2001. LP. Título do álbum: Viva Maria.

