

**Voz e canto popular do negro no cinema.  
Poética cinematográfica no documentário *Adão ou Somos todos filhos da terra*  
de Walter Salles e Daniela Thomas**

**Voice and negro popular carol on cinema.  
Filmographic poetry in the documentary *Adão ou Somos todos filhos da Terra*  
of Walter Salles and Daniela Thomas**

*“A imagem poética terá uma sonoridade do ser”  
(Bachelard, 1978)*

Elen Döppenschmitt\*

**Resumo:** O documentário *Adão ou Somos Todos Filhos da Terra* (1999) de Walter Salles e Daniela Thomas permite uma análise acerca da importância dos usos da voz no cinema, considerando este um espaço privilegiado onde a presença de vozes (através de falas, cantos, poemas) evidencia importantes trocas entre o registro e as práticas da oralidade, bem como a veiculação de sistemas verbais no meio audiovisual. Assim, a presença do personagem Adão, cantor popular de origem africana, promove uma reflexão a partir do modo pelo qual imagem e som disputam o poder de representação. É através do diálogo entre universos orais específicos (de diferentes “culturas” ou “setores sociais”) e os sistemas de linguagens nos quais estão imersos, neste caso o cinema, que podemos ter acesso ao outro e a uma memória cultural que permanece, através de uma voz.

**Palavras-chave:** cinema, oralidade, memória

**Abstract:** The documentary film *Adão ou somos todos filhos da terra* (1999) by Walter Salles and Daniela Thomas allows an analysis concerning the importance of the voice's uses on cinema. Considering that this film brings evidences of important exchanges between register and oral practices, as well as verbal system propagation in the audiovisual media through the privileged place given to voices (through speeches, carols and poems). Thus the presence of the character Adão, an African singer of popular origin, promotes a way of understanding how image and sound dispute the power of representation. It is through the dialogue between specific oral universes (cultures or social classes) and the languages' systems where they are immersed in (cinema) that we can access the “other” and a culture that last by voice.

**Key-words:** cinema; orality; memory

---

\* Bacharel em Ciências Sociais (USP), Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e atualmente doutoranda no mesmo curso.

### Introdução e Objetivos:

Em 2005, defendi meu mestrado no curso de Comunicação e Semiótica da PUC São Paulo com uma dissertação sobre o documentário *Adão ou Somos Todos Filhos da Terra* (1999) de Walter Salles e Daniela Thomas. Filme pouco conhecido, mas que abriu caminhos para se pensar em novos temas no campo dos estudos de comunicação sugeridos a partir de análises sobre as oralidades nas mídias, neste caso no cinema.

Conhecer Adão, cantor popular de origem africana, através do filme, permitiu-me uma reflexão sobre o modo pelo qual imagem e som disputam o poder de representação, o que leva ao questionamento sobre como um personagem que pertence às minorias - tão presentes no cinema atual -, era apresentado neste filme, e, finalmente, sobre os usos dados a sua voz na construção de uma linguagem que não é puramente oral. Meu interesse centrava-se no entendimento da natureza de universos orais específicos (por exemplo o de diferentes “culturas” ou “setores sociais”) em diálogo com outros sistemas de linguagem: a canção, o cinema, etc.

Percebemos que ao contar histórias, cineastas e personagens compartilham a narrativa fílmica unindo diferentes vozes num misto de sonoridades e imagens. Portanto, é impossível pensar na presença absoluta de um narrador-cineasta, uma vez que a voz narrativa ora aparece na montagem escolhida, ora ressurgue nas falas e performances de seus personagens. Dessa maneira, o entendimento do papel da voz do personagem é importante se quisermos pensá-lo como um narrador “em processo oralizante”. No filme tratado, o cantor popular Adão “existe”, ou melhor, é “representado” principalmente por sua voz, o que nos remete a Zumthor (1997:11): “estamos diante de um querer dizer e de uma vontade de existência, lugar de uma ausência que na voz se transforma em presença”. Sendo assim, ao privilegiar a voz como potência dentro da narrativa fílmica, é possível mostrar como o filme de Salles e Thomas é exemplo pertinente no que concerne à discussão sobre a escolha de recursos estéticos para abordar o negro e sua cultura

sem adorná-lo ou subjugá-lo a uma lógica comercial que, geralmente, tende a estereótipos ou clichês.

O personagem protagonista e quase único ator do filme revela-se como um grande narrador da “realidade”. Reclamando as condições do espaço onde vive, entrega-nos sua visão de mundo, expressando-a, principalmente, através da palavra cantada, na qual a presença de sua voz é percebida através da performance. O filme prima pelo foco desta, sobretudo dando ênfase à poesia existente em suas canções que articula aspectos da temporalidade e espacialidade. Assim, é possível pensar como as falas e gestos do personagem dialogam com a montagem fílmica, construindo uma história a partir do canto sobre injustiças sociais e a falta de diretrizes políticas para as minorias. Ao mesmo tempo, seu canto aparece repleto de narrativas depositadas num imaginário que comporta a menção a repertórios assentados: de pensadores a personagens históricos e bíblicos.

Ao tratar o filme como um texto, foi possível refletir acerca da função que assume em sua inter-relação com a cultura, verificando como ele aparece expresso em um determinado sistema de signos (o registro) e sua capacidade de entrar em determinada relação (dentro do sistema de sinais que funcionam na coletividade) como um conceito elementar. Segundo Lotman (1998:163),

A função do texto é definida como seu papel social, sua capacidade de levar a cabo determinadas necessidades da coletividade que cria o texto. Sendo assim, a função é uma inter-relação entre o sistema, sua realização e o destinatário – destinador do texto.

O filme, assim entendido, tanto pode ser considerado em diacronia como em sincronia; tanto a partir da história dos filmes documentários quanto das relações que estabelece com outras linguagens e meios que lhe podem ser mais próximos ou mais distantes: a TV, o teatro, a literatura, a canção e até mesmo a linguagem ritual.

Com um espectro tão amplo de possibilidades de

mesclas entre linguagens, o entendimento do texto fílmico se faz possível quando se salienta a presença de dois elementos fundamentais, a saber, a performance da voz e o corpo-mídia. Portanto, a ênfase está no caráter fundamental das análises da voz e do corpo para o entendimento da narrativa documental. Assim, ao compreender a palavra, que é operada pela voz, é possível construir um sentido para uma futura oralidade que, através do corpo, funciona como se fosse um controle remoto do som. Segundo Fortuna (2000:127),

É o mesmo que afirmar que a voz sai do corpo, voz é doação, nossa voz é para os outros, portanto todo o trabalho de significação, sensibilidade e observação do corpo é indispensável (...) Ele é um grande território de onde brotam, das mais variadas zonas, sentimentos, e deles a emissão.

Neste artigo, limito-me a explorar a presença do canto popular do poeta oral nas mídias, bem como revelar elementos importantes da relação entre a obra e a sua recepção, pois os aspectos presentes na performance, ainda que mediatizada pelo cinema, permitem certo movimento que conecta o espectador com a obra. Traz uma oralidade, que talvez perdida pela distância e pelo tempo, ressurgir e acontece entre o “eu-espectador” e “Adão-personagem”.

Analisar o documentário a partir do universo oral, considerando que a voz e suas performances são elementos essenciais de sua estrutura textual, também leva ao questionamento de certos clichês da definição de documentário. Este já não mais representa um tipo de texto único e fechado, mas um texto que se move através de diferentes zonas de fronteira: o real e a ficção, a imagem e o som, a voz e o canto e, finalmente, o mito e o mítico posto em mídia. A interação entre linguagens, neste documentário, permite que tanto a voz que apenas representa o indivíduo filmado quanto a voz em seu estado mais elevado, na forma de canto e poesia, sejam percebidas em sincronia. Não se trata de ignorar o complexo visual do filme, mas sim de entendê-lo fundido nas oralidades sugeridas. Segundo Zumthor (1997:12),

(...) se trata de considerar a voz como uma das tantas possibilidades simbólicas abertas à representação, constituindo ao longo dos séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e os outros códigos que o grupo humano elabora.

O filme, assim, é capaz de colocar a questão de uma memória cultural acessível através de uma voz, mesmo quando esta é capturada pelo cinema. Portanto, o filme não é menos uma referência que uma reverência a universos orais que aparecem assentes nas falas, na poesia ou nas canções. E, portanto, uma maneira *sui generis* de trazer a presença negra para o cinema.

#### Metodologia:

Mediante a análise de dois elementos (voz e corpo em performance) é possível compreender não apenas a particularidade do texto em questão, mas sua própria natureza enquanto texto de cultura. Assim, o filme é pensado como um possível “lugar” para o canto e nesse sentido, a voz de Adão, ainda que mediatizada, ultrapassa sua condição no cotidiano em que vive e através do cinema ressoa em nós. Sua voz e performance inauguram no filme um novo tempo-espaço na forma de linguagem cinematográfica, assim como, nos permite pensar que se trata igualmente do espaço-tempo de novas formas rituais elaboradas pela sociedade urbana.



Adão em performance – palavra falada e cantada em ambiente interno, uso de luz natural

Nota-se que a voz, pretensamente poética, é o elemento do filme que mais fortemente o conecta com seu espectador. A performance da oralidade dada por meio da voz de Adão importa mais que apenas as regras de linguagem presentes nas canções do documentário, pois é ela que insere o texto no ambiente e, finalmente, determina o alcance da obra fílmica. É preciso da voz para se entrar em conexão com o texto fílmico e com o personagem.

### Discussão:

Conforme já comentado anteriormente, é possível encontrar no filme proposto uma nova interpretação para os sentidos e funções que a voz “mediatizada” assume na narrativa proposta, evidenciando assim, o aparecimento de sistemas orais poéticos no cinema. Por conseguinte, a existência de uma linguagem poética no filme pode ser interpretada como uma das tantas possibilidades de criação para o gênero documentário. Tal poética cinematográfica observada está intimamente associada ao fato de que esta surge a partir das manifestações corporais do personagem quando da sua fala e de seus cantos que então elaboram novas possibilidades estéticas para esse tipo de cinema.

Perceber como se manifesta a performance da oralidade no filme é verificar os mecanismos que fazem da linguagem corporal uma linguagem visual no cinema. Na passagem que vai do sentido do canto como lugar da memória ao canto poético em performance, o filme discute a natureza do canto e a beleza de ser transmitido.

Segundo Paul Zumthor (1997), a poesia é ao mesmo tempo um conjunto de textos ditos poéticos e a atividade que os produziu: o corpo, o gesto, os meios. É pensando nisso que podemos dizer que o filme em questão é poético porque este não desconsidera o texto performático que está presente: Adão, a palavra cantada, o atabaque, etc. Sendo assim, os diretores cinematográficos devem estar conscientes dos horizontes intermediais que se estampam, uma vez que são polidimensionalidades inter, intra e entre

textuais deste projeto poético em compulsão.

O fato de que a voz e o sistema oral, neste filme, constituem um importante recurso narrativo, revela que os diretores assumem um modelo de documentário pautado em um querer aproximar-se da “realidade” que se dá principalmente pelo repertório das falas e pela própria dinâmica dos mecanismos de representação da mesma. Os cineastas, nesse sentido, podem ser considerados como importantes recompiladores de relatos orais no trabalho de construção da linguagem documental. Ainda, resignificam e atualizam falas e gestos a partir de “mundos orais” que são transpostos para o texto visual.

No cinema atual, tornou-se imperante aos documentaristas o *dar a voz aos outros*. Contudo, cabe perceber que sentido isto assume na estrutura narrativa dos filmes. Lembrando Zumthor (1997), “ao evidenciar a voz enquanto fenômeno de transmissão de saberes e conteúdos de memória, mostra-se que ela não só exige uma linguagem, mas que incita uma liberdade de uso”. A voz é, portanto um poderoso recurso narrativo no cinema.

No filme *Adão ou Somos filhos...*, alguns recursos da retórica documental, tais como contraste entre planos médios e panorâmicos, o que evidencia personagem e lugar ao qual pertence, uso de *voz over* que explicita certos aspectos contextuais da entrevista ou da história narrada, etc. são eliminados. Isto dá lugar a uma experiência inovadora em que voz já não mais se subordina à imagem, mas ocorre livremente constituindo o eixo da linguagem fílmica. A performance de Adão contribui bastante para que uma determinada poética seja produzida, e, assim, é possível evidenciar os tons altos e baixos, o diálogo entre falas e canções, os timbres e as entonações da voz, elementos vocais responsáveis por construir as imagens presentes no filme. Podemos, então, pensar em que medida a própria *performance* de Adão constrói a narrativa e de que maneira o filme preserva certa idéia de fábula ao mesmo tempo em que mantém referências com o “real”, só que desta vez uma realidade que é percebida como poética.

É justamente quando a busca obsessiva pelo real e pela verdade é trazida à tona, que a voz volta a tomar conta da cena. Talvez no gênero documentário seja mais claro perceber quando a voz aparece separada em sua forma subjetiva e objetiva, sendo que esta última quase sempre é reconhecida como verdade ou como enunciação de um fato real e a outra corresponde a fabulação. Por isso o clichê “os cineastas são capazes de dar a voz ao outro” não resolve o problema do gênero documentário, pois é preciso ter cuidado para que isso não se restrinja ao fato de que ao fazê-lo, os cineastas estariam mais próximos de desvelar o mundo real, uma vez que a voz ou, ainda mais amplamente, as oralidades presentes não são de todo essa “realidade”. No documentário em questão, as vozes parecem ser pensadas sob um outro ponto de vista, não como testemunhos de verdade, mas sim como percursos, caminhos que conduzem à realidade. Aqui será importante introduzir.

Uma idéia, ainda em elaboração, de que são esses caminhos da voz que produzem poesia e que, através dela seja possível o acesso à realidade. No filme em questão, nota-se a maneira como foi elaborado o trabalho de montagem a partir de certas sonoridades, espacialidades da voz e performances corporais poéticas. De uma entrevista ao canto puro, o filme concentra-se nessa emissão e termina por transformá-la na própria retórica fílmica, não apenas no campo do sonoro, mas também no das imagens.

Podemos lançar uma pergunta: será que partir de análises profundas sobre uma oralidade específica mediatizada pelo cinema é possível generalizar dizendo que a revanche ou a vingança da voz apontada por Zumthor (1985)<sup>1</sup> estaria proporcionando a este filme um tipo de recurso em que a voz – desencarnada e expandida – é o que determina a construção da linguagem documental?

Uma vez colocada como objeto em si e não no sentido de testemunha ou de vestígio de certa realidade, a voz torna-se uma possibilidade de acesso ao conhecimento do mundo a partir de sonoridades, pulsações, performances e poesia, e, assim, possibilita ao espectador entender o texto fílmico como um mecanismo de conhecimento da realidade. Nua, a voz se revela como processo, como corpo em movimento, como medida de mundo, e, também, como imagem visual. Não se subordina ao filme como mero registro, mas ainda que aprisionada pelo meio, abole-se e reintegra-se no espectador, produzindo certa perenidade no discurso não apenas do filme, mas do homem como gênero. A voz, assim, liberta-se da mídia que a aprisiona e volta a viver e a morrer em nós.

O fato de a voz aparecer mediatizada não é menos importante, pois ela, ainda, é capaz de provocar esse sentimento de pertença do homem ao seu gênero, mesmo quando ouvimos as vozes através de um disco, de um filme ou de um computador. É ela, soberana que nos faz construir universos de escuta e de falas e, assim, em nossa particularidade, alcançamos esse universal, a poesia, a poesia do mundo que faz emanar os sons do pensamento vivo.

A presença marcante do canto na obra de Salles e Thomas merece importante destaque em nossas análises, uma vez que foi o filme que legitimou Adão como cantor e compositor popular<sup>2</sup>, possibilitando seu reconhecimento por um público mais amplo, é possível pensar de que maneira o canto é tratado pelo cinema e de que maneira a presença deste contribui também para a construção de um texto fílmico particular. Nesse sentido, do que estamos tratando é, por um lado, de uma análise do canto no cinema e por outro, de um cinema documentário que se faz pelo canto.

<sup>1</sup> Zumthor (1985) comenta que, através da presença da voz nos meios, abole-se a sua tactibilidade e promove-se um retorno da mesma, que é forçado, mas que faz ressurgir as energias vocais humanas e que desse modo é possível ter uma voz que é abstrata, que é desencarnada do corpo, que é apenas expansão.

<sup>2</sup> Adão Dãxalebaradã gravou um disco posteriormente ao filme que recebeu o nome de ESCOLÁSTICA e foi produzido por Antonio Pinto, que trabalhou na trilha sonora de *Adão ou Somos Todos Filhos da Terra* (1999). Apresenta algumas das canções presentes no filme, além de mixagem e trabalho com resmasterização eletrônica destas e de outras canções.

Não queremos afirmar que a presença do canto no documentário seja uma peculiaridade do filme em questão. É sabido que outros cineastas, também, utilizaram a potência do canto como tema em si ou como recurso complementar nas entrevistas realizadas em seus filmes. Um importante exemplo que podemos citar da cinematografia brasileira é Eduardo Coutinho, que usou o canto de seus entrevistados como expressão de sentimentos dos personagens que, muitas vezes, não aparecia em suas falas. Tais cantos ora eram partes da entrevista, ora eram trilhas sonoras, oferecendo um uso bem interessante da música, uma vez que esta era gerada espontaneamente no próprio contexto e captada através de som direto.<sup>3</sup>

No nosso caso particular, o canto de Adão compõe quase cinquenta por cento do filme e intercala as cenas em que o personagem aparece sendo entrevistado. As canções não são somente usadas como trilha sonora, mas como parte constituinte da narrativa fílmica, o que nos leva a pensar que elas sejam, também, depoimentos do informante. Faz-se, assim, necessário entender não apenas a proposta estética de incluir suas canções no filme, mas o conteúdo informativo presente nas canções, ou seja, aquilo que elas falam e como falam.

Pensar no canto sob o aspecto de uma concepção de mundo que evoca tradições e universos culturais diversos, leva-nos a dar nosso primeiro passo: construir a identidade de Adão e do filme, a partir de análises de seu canto, identificando elementos de tradição oral que aparecem nas canções, bem como a forma como eles aparecem. Sendo assim, podemos dizer que o canto é assumido como um texto, no sentido de Lotman (1998), que nos permite ter acesso a conteúdos narrativos importantes para o filme.

As canções que aparecem no filme, como já dito anteriormente, apresentam um campo fértil para os estudos de tradição oral, isto porque os seus conteúdos expressam uma certa cosmologia que nos per-

mitem algumas inferências acerca do mundo do entrevistado e, mais especificamente, do universo fílmico proposto pelos cineastas.

Assim sendo, consideramos que alguns estudos ligados à antropologia são importantes quando queremos entender como os aspectos sonoro-performativos, postos no filme, são essenciais na compreensão de processos comunicacionais presentes na construção de linguagens, não apenas no momento de execução dos cantos, mas, também, no registro que se faz deles para o cinema.

No artigo *¿Por que estudiar la musica?* Ruth Finnegan (2002), comenta que algumas áreas da antropologia trabalham de maneira intensa com a idéia de que a musicalidade em certas culturas possui relação direta com a cosmovisão das mesmas. Áreas como a “orientação performativa” em antropologia lingüística, os estudos sobre performance ritual, a antropologia da experiência ou a recente escola de “antropologia dos sentidos” evidenciam que o estudo das atividades musicais, longe de ser um objetivo periférico e especializado, parece ser analiticamente central.

Em nosso caso, não será necessário aprofundar-nos em áreas específicas da antropologia para o entendimento dos aspectos que queremos ressaltar, porém é importante mencionar que estamos atentos para a percepção de que as paisagens sonoras construídas no filme não se dissociam daquilo que elas representam para o entrevistado, ainda quando seus cantos e sua forma de cantar não estejam passando pelo processo de registro, proporcionado pelo filme. Por isso, é possível dizer que o sentido e significado do canto estão presentes não apenas no filme, mas de uma forma mais geral, na própria cultura, assim como nos comenta Finnegan (1989:341) quando analisa a importância da música e dos músicos dentro da sociedade:

É possível que a música exerça algum papel

<sup>3</sup> Podemos verificar em *Edificio Master* (2002) e em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987), ambos do mesmo diretor.

na experiência e na realização dos seres humanos, bem como na conformação da sociedade num sentido mais amplo daquele que normalmente consideram os cientistas sociais, os musicólogos ou o próprio senso comum. Ignorar esta modalidade de ação humana significa deixar de lado algo fundamental de nossa experiência. Este fato me leva a questionar novamente não o ponto de vista, ainda vigente, de que os seres humanos de alguma forma obtêm sua realidade social central a partir de seu desempenho econômico na sociedade (uma visão normalmente baseada no modelo do “homem como trabalhador assalariado”), mas sim a partir de um ponto de vista mais enriquecedor (e, na minha opinião, mais realista) do “homem como simbolizador” (...) Certamente é igualmente válido pensar nos seres humanos como essencialmente praticantes e executores: atores artísticos e morais, tanto como perceptores simbólicos ou trabalhadores assalariados<sup>4</sup>.

Assim, o que nos interessa não é tanto tomar os cantos presentes no filme como obras musicais a serem analisadas, nem mesmo ater-nos ao expoente individual, ou seja, a glorificar Adão como um representante privilegiado de uma forma particular de canto. Nosso interesse se volta para os processos ativos que envolvem as práticas adotadas e as convenções através das quais o personagem pode produzir e experimentar coletivamente a música, ainda que o conhecimento disto esteja restrito ao registro no filme. Temas como a memória coletiva embutida nos enredos da canção, aspectos performáticos utilizados pelo cantor, sua posição em relação aos outros membros da família, entre outros, são aqueles que nos permitem realmente perceber a relação do canto com a cultura e desta com o meio cinematográfico.

Ainda, compreender como opera na canção a tradição oral nos remete a outra questão, talvez mais instigante e provocadora: como opera a memória no ato de cantar e que papel teria a canção como lugar de memória. Neste sentido, caberia comentar o interessante traba-

lho desenvolvido por Hudson Moura (1999) a respeito das observações que fez sobre a presença dos cantadores em *Conterrâneos Velhos de Guerra* e que implicações isso traria para o filme. Segundo Moura (1999:179),

Eles fazem uma espécie de narrativa oral paralela ao filme, na verdade formam um coro narrativo conduzindo os depoimentos e histórias de seus conterrâneos. Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores*, descreve a figura do cantador como memória viva, a voz da multidão silenciosa, a presença do passado, a história sonora e humilde dos que não tem história: é o registro, o testemunho, o depoimento.

Assim sendo, é importante verificar que nas canções não apenas podemos encontrar o registro de vozes, mas de universos culturais e poéticos, que presentes no filme tornam possível a construção de uma narrativa que, também, leva em conta a canção e as formas de cantar, não apenas como parte de sua trilha sonora, mas como um outro tipo de depoimento tão ou mais importante que a fala simplesmente. Nossas análises evidenciam, assim, a forte presença da canção como o sentido que ela cumpre no texto fílmico. Segundo algumas observações de Zumthor (2000), é importante considerar que a canção pode ser vista como forma e, portanto, como uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.

A canção, que possui letra (texto verbal) e música (composição que pode estar em partitura ou não; que pode ser elaborada para ser tocada por instrumentos ou apenas entoada com a voz), só se assume como canção no momento em que é executada seja pelo intérprete e pelo corpo de músicos que o acompanham, seja apenas pela voz do intérprete que atualiza a melodia no momento em que a canta. Desse modo, só existe quando é performatizada, já que enquanto é texto e partitura, ainda, não é canção. Segundo Zumthor (2000: 34),

---

<sup>4</sup> Tradução minha.

A forma da canção (...) pode se decompor, analisar segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na performance.

O autor, ainda, comenta a importância da performance para os etnólogos nos estudos de comunicação oral, mostrando que as regras da mesma eram mais importantes do que as regras textuais, pois é a performance que engendra o contexto real e determina finalmente o alcance das ações e transmissões do locutor. Implica, assim, uma competência, um saber-ser que é um saber que comanda uma presença e uma conduta, um “dasein” comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnados em um corpo vivo (2000:35-36).

Sendo assim, já não podemos apenas ater-nos ao que diz a letra das canções, mas sim devemos incorporar análises que digam respeito a como as canções são interpretadas, pois é assim que estaríamos mais próximos de poder dizer alguma coisa sobre as tradições orais que podemos encontrar nelas presentes. A performance da oralidade da canção é bastante importante quando se quer ter acesso a universos culturais transmitidos pela voz.

Segundo Ferreira (1996:66),

(...) certos textos orais e populares organizam-se a partir de duas matrizes: aquela que se constrói a partir dos assentamentos de uma memória ancestral e a que está diretamente ligada a um texto impresso ou ao repertório de textos impressos mais imediatamente acessíveis. Ora, tudo isso tem de estar presente, em se tratando de uma avaliação, quer de um texto narrativo ou de uma poética. A identificação desses enredos com os futuros atos narrativos e performáticos é inevitável. Dizer

é também recriar antigas histórias ouvidas, lidas, vistas, apreendidas.

### Conclusão:

Podemos dizer que aquilo que aparece como repertório nas canções de Adão é um conjunto de saberes transmitidos e herdados culturalmente. Primeiramente, através de transmissão oral e possivelmente escrita é possível notar sua pertença ao universo popular da favela bem como a presença de vestígios de uma ancestralidade africana. Logo, ainda, notam-se as referências da filosofia ocidental que aparecem mencionadas nas letras das canções<sup>5</sup>. Mas tudo isso não teria valor se, apenas no conteúdo das letras repousassem tais saberes herdados. Para além das letras, estão, também, os atos performáticos que a canção carrega; é quando, então, podemos dizer que ali repousa e acontece a memória cultural. O ritmo entoado pelo atabaque, os usos que faz da voz, os movimentos de seu corpo, a roupa que usa: tudo isso junto confere ao seu canto uma possibilidade de atualização de tradições. Por outro lado, o canto em si mesmo pode ser pensado como uma dimensão da tradição oral, como uma expressão espiritual de comunicação do homem que canta; comunicação entre ele e outros, entre ele e o sagrado, fazendo assim, possível a transmissão de saberes através de uma voz que empresta sua materialidade/ corporeidade a outras vozes e, por conseguinte, a outros discursos. Sendo assim, há uma mistura de palavras e atos performáticos que juntos corporificam certa ritualidade, que é manifestada em forma de canção.

Reznikoff (1993) em seu artigo *Le chant occidental antique a la leçon des traditions orales*, nos chamou atenção para a importância das tradições orais na compreensão da forma do canto. Entender o poder do som e a relação do som com o corpo nos leva a certa anatomia sonora que permite o acesso àquilo que ocorre de fato nas práticas do canto.

<sup>5</sup> “Vamos parar, vamos parar le le, vamos parar de brincadeira, a escolástica já fez muita besteira. Sócrates e Platão foram os primeiros pensadores...”



O autor reconhece certo louvor no ato de cantar que poderia estar associado com o que acabamos de mencionar: o canto como um texto de mediação entre o humano e o espiritual. Ainda, o autor relaciona as tradições orais e vocais com uma questão antropológica geral: o que é o homem enquanto ser sonoro? O que é a espécie humana como espécie cantante? Sendo assim, para o autor, são de suma importância a compreensão da relação do universo sonoro das tradições orais antigas e seu prolongamento nas tradições orais vivas. O canto como expressão dessa tradição oral dá a medida desta intimidade e quando nós o perdemos como forma de oralidade perdemos, também, parte da natureza.

Assim, o que o autor propõe é uma antropologia da palavra e do canto, entendendo a tradição oral como uma tradição de escuta e de ser: ser na escuta e no amor pelo louvor. O canto, assim entendido, nada mais faz que exaltar e bendizer vozes, que longínquas, seriam incapazes de falar, não fosse pela sua existência, que neste caso se apresenta como um lugar privilegiado de memória. Portanto, recuperemos uma das tantas noções de cultura e, compreendamos o canto, também, como um texto cultural. Segundo Laplantine (1998:121):

(...) como um conjunto de comportamentos, saberes e saber-fazer característicos de um grupo humano ou de uma sociedade dada, sendo essas atividades adquiridas através de um processo de aprendizagem, e transmitidas ao conjunto de seus membros.

O canto aparece como uma forma de comunicação propriamente cultural, como tantas outras, incorporando a “troca” de símbolos e manifestando-se através de elaboração de atividades rituais referentes a estes. Entendido não apenas na sua capacidade de um dizer “sobre”, mas como uma linguagem sonora e performática, o canto apresenta uma materialidade que comunica algo a mais que seus temas e, portanto, torna-se um ato criativo da sociedade. O canto de *Adão* no cinema recupera o sentido de ritualidades, talvez já perdidas nas cidades, nas favelas e na sociedade urbana em geral, mas através dele, *Adão* torna-se um mediador que transmite valo-

res e saberes ancestrais, ainda que através do uso das mídias.

Dessa maneira, no momento em que o canto poético dialoga com o meio cinematográfico o que ocorre é o início de um novo processo de elaboração de linguagem, fazendo com que não somente haja uma referência ao canto, mas a possibilidade de um filme a partir de um “fazer cantando”, onde o canto é transmitido através de outros mecanismos e meios, potencializando a voz já não mais ao vivo, mas no filme e, portanto, um filme que também cumpre uma função ritual. Podemos dizer que a linguagem do filme contém a linguagem do canto popular. Assim, novas gramáticas são construídas por topografias movediças de discursos que recebem no texto fílmico um novo lugar. Mobilidades entre diferentes sistemas, como é o caso do lugar do canto, podem ser observadas no texto fílmico através de mudanças não só do capital e das transformações tecnológicas, mas também do movimento permanente de intertextualidades e intermedialidades que, assim, alimentam o gênero documentário e o meio cinematográfico. O que percebemos é o texto fílmico como lugar de resíduos e de inovações e ao mesmo tempo de anacronias e modernidades. Um filme sobre o negro, afro-descendente e morador de favela, é verdade. Mas não um filme que apóia ou rechaça a voz negra, e sim feito a partir desta: tradução de forças e estranhezas em novas e outras linguagens.

#### Referências bibliográficas:

BACHELARD, Gaston. *Filosofia do não; o novo espírito científico; a poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

FERREIRA, Jerusa Pires. *Voz, diálogo e semiosfera*. In: SILVA, Ignácio Assis (Org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996. p. 91-95. (Seminários e Debates).

FINNEGAN, Ruth ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo.

*Revista Transcultural de Música*-Transcultural Music Review. No. 6. jun. /jul. 2002: [www.sibetrans.com/trans/trans6](http://www.sibetrans.com/trans/trans6)

\_\_\_\_\_. *The hidden musicians: music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Anablume, 2000.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. 3. ed. Trad. Marie-Agnès Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998. volume 2.

MOURA, Hudson. *Oralidade e fabulação no cinema*

documentário In: FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1999.

REZNIKOFF, I. Le chant occidental antique a la leçon des traditions orales. In: REVEL, Nicole; REY-HULMAN, Diana (Orgs.). *Pour une Ahtropologie des voix*. Paris: Centre de Recherche sur l'Oralité/L'Harmattan, 1993. p. 277-293.

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

\_\_\_\_\_. Permanencia de la voz. *El Correo: una ventana abierta al mundo*, Paris, n. 8: p. 4-8, ago. 1985.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.