

Malogro e salvação: duas faces do mesmo bendito

Ewelter Rocha
Universidade Estadual do Ceará
e-mail: ewelter2@yahoo.com.br

Sumário:

Em pesquisa de campo dedicada ao estudo da função da música quando submetida à dimensão do rito de exéquias sertanejo – sentinela¹, constatou-se uma dupla significação atribuída a certos benditos provenientes do contexto funerário. Esse repertório assume quando inserido no contexto urbano conotação de terror, e sua audição é sinônimo de agouro e prenúncio de azar, enquanto que para os rezadores de zonas rurais propiciam a aproximação a uma dimensão divina, funcionando como lenitivo para os males do corpo e da alma. Deparamos assim com o problema de identificar os fatores que justificam as duas formas opostas de recepção para o mesmo evento musical².

Palavras-Chave: bendito, sentinela, exéquias, fúnebre, louvor.

Qualquer afirmação sobre a musicalidade humana deve considerar processos que são extra-musicais e que estes podem ser incluídos na análise da música. As respostas para muitas importantes questões sobre estrutura musical podem não ser estritamente musicais. Blacking (1973: 89)

Música e penitência

Dois aspectos se destacam na definição da configuração religiosa que se estabeleceu na maioria das localidades rurais do Nordeste brasileiro. Primeiro a crucifixão de Cristo como principal emblema de salvação. É no exemplo de resignação visto no sofrimento de Jesus que o povo sertanejo encontra suporte para os infortúnios do dia-a-dia, constituindo este, muitas vezes, uma mortificação necessária à consecução de uma vida nova, que encontra na morte uma passagem inevitável. Segundo o movimento de romanização iniciado pela Igreja Católica na segunda metade do século XIX que visava ao restabelecimento do espírito tridentino e à implantação de um rigor hierárquico que em nada se adequava à feição laicizada da religiosidade caririense.

Criada em 1859, a diocese do Ceará ergue-se no período em que o processo de romanização se encontra em pleno vigor, constituindo, como aponta Pinheiro (1989: 195), “área de romanização por excelência”, e tendo como primeiro bispo D. Luiz Antônio dos Santos, fiel representante do modelo reformador emergente. É, portanto, do confronto entre um catolicismo laicizado e uma religião católica voltada para recuperar os valores pregados pela ortodoxia tridentina que se molda o sistema religioso sobre o qual repousa o objeto da presente pesquisa, a saber, o canto fúnebre e a dupla significação que recebe nos contextos urbano e rural.

O uso da música religiosa do catolicismo rústico do Cariri está geralmente associado a práticas religiosas, o que torna, para os praticantes, mais tênue a separação entre música e reza.

¹ O trabalho se concentrou na região do Cariri, localidade situada no sul do Ceará fazendo fronteira com o estado de Pernambuco. Espaço que abrange o município de Juazeiro do Norte, conhecido nacionalmente pelas romarias que todos os anos congregam milhares de devotos do Padre Cícero.

² Cabe salientar que o bendito fúnebre, para um ouvinte do meio urbano, não apenas perde sua expressão de divindade, mas recebe uma significação que em última instância testemunha contra os preceitos da atual devoção católica.

Iniciando a distinção, observemos a aplicação do termo “reza” no cotidiano religioso caririense. A acepção deste termo não está unicamente associada a uma prece falada, mas engloba também o repertório musical de cunho religioso. A utilização de expressões como “rezar um bendito”, “rezar uma incelença”, ilustra a conotação musical conferida ao vocábulo, fato que certamente colabora para que sejam obedecidas certas prescrições durante o canto, como jejum, abstinência alimentar, genuflexão, etc., a depender da “força” do bendito.

É importante ressaltar ainda que no repertório fúnebre recuperado pela coleta etnográfica há um conjunto de benditos que fora do contexto ritual funcionam como instrumentos de proteção contra toda espécie de perigo, seja de ordem sobrenatural – tentações demoníacas – seja qualquer apuro mundano: são os “benditos fortes”. Acreditamos que a função assumida pelo bendito forte no cotidiano dos rezadores tenha derivado daquela desempenhada no âmbito ritual. Observamos que a utilização desta classe de benditos na sentinela, além da intenção específica, conexa à do rito, de agir em favor da salvação da alma do extinto, desempenha a função de proteger o local onde se processa a sentinela da invasão de “forças do mal”. A seguinte citação abaixo reforça a nossa hipótese: Quanto agente canta um bendito desse, me diga qual o demônio que vêm se encostar perto do caixão?³

Carneiro da Cunha (1978: 112), ao definir escatologia como “um conjunto de representações relativas ao destino post mortem do homem”, defende que “esse conjunto faz parte de uma herança cultural, de um acervo da sociedade”, contrapondo-se à visão que submete a compreensão da escatologia a uma “resposta individual”. A escatologia que predomina na religiosidade rústica do Cariri, está fundamentalmente associada à idéia do juízo final, na qual se centram, principalmente, os benditos fortes.

O duplo significado

Dentre as discussões em Etnomusicologia relacionadas à música de tradição oral, as questões de gênese e antiguidade sempre mereceram atenção particular. Nettl ([s.d.]), discutindo aspectos referentes ao processo através do qual se origina a música de tradição oral, critica as orientações que têm por base a teoria alemã *gesunkenes Kulturgut*,⁴ da qual advém a concepção de que a música folclórica é simplesmente a cultura urbana degradada. Defende, em contrapartida, que a “música folclórica é obra de indivíduos”, admitindo que depois do ato original da composição muitas mudanças são introduzidas por outras pessoas, processo que o autor designou de “reelaboración comunal”⁵:

Quando se fala da importância da transformação da música folclórica e tribal devida a reelaboração comunal não se pode esquecer de que o grau de transformação que sofre uma canção está também determinado pelo conceito de mudança em sua cultura. Algumas culturas consideram a mudança como um valor positivo ao passo que outras atribuem uma imensa importância a obediência à tradição (...) Deste modo, devemos partir do suposto de que nunca encontraremos uma total estabilidade e que a tradição oral e a reelaboração comunal sempre toleram algumas mudanças, as transformações rápidas e espetaculares são próprias de algumas culturas, ao passo que em outras têm lugar mudanças lentas e com frequência apenas perceptível.

Nettl (1983) fornece quatro possíveis caminhos que a música pode tomar depois de composta: primeiramente, continuar sem sofrer mudanças; ser transmitida e modificada mas apenas em uma direção, diferenciando-se do original sem proliferação de variantes; sofrer diversas formas

³ Depoimento fornecido por um membro da ordem de penitentes Borboletas Azuis.

⁴ A referida teoria atribui às culturas *folk* a incapacidade de criar música, literatura ou artes plásticas por seus próprios meios, limitando-as à assimilação de produtos provenientes de sociedades *complexas*.

⁵ Na versão em espanhol consultada, não há menção à utilização prévia da expressão “reelaboración comunal” por outros autores; entretanto, a utilização entre aspas sugere uma utilização anterior.

de variações, algumas abandonadas e esquecidas, outras tornando-se estáveis; finalmente, além de sofrer as variações na forma do item anterior, tomar material emprestado de outras composições.

Herndon e McLeod (1981) entendem como indício de antiguidade de um repertório musical a utilização, nas canções, de palavras desconhecidas para a língua da cultura, assim como conferem à música que tem exercício em uma atividade ritual maior resistência a mudanças. O bendito fúnebre do Cariri, pelos argumentos veiculados anteriormente e pelas transcrições dos textos de parte dos benditos recolhidos, onde é freqüente a aparição de termos latinos, satisfaz às duas condições. Fato relevante para o processo analítico que aqui se empreende, que depositará no confronto entre uma Igreja “secularizada” e um credo religioso que restaura, sobretudo pelo canto, cânones tradicionais, sua principal reflexão. Sobre a preservação da música litúrgica as autoras observam:

Versões históricas de antigas formas musicais podem ser preservadas na música litúrgica. Se mudanças têm ocorrido recentemente não é possível determinar dados os mecanismos disponíveis na atualidade. O ponto é que a repetição constante e exata através do tempo é o ideal para muitas formas litúrgicas através do mundo. As razões dadas para este fato são variadas, mas estão principalmente relacionadas à idéia de que um modelo de som é de algum modo agradável a Deus.

Importa, neste estudo, investigar de que forma o processo de secularização vivenciado pela Igreja Católica proporciona o aparecimento de uma verificada resistência em relação aos antigos benditos, de forma a operar-se uma inversão de valor. Bolan (1972) atribui à religião a responsabilidade pela manutenção da coesão social nas sociedades rurais, considerando a religiosidade rural “essencialmente sacral”, enquanto entende que a secularização acarreta à religião uma perda de sua tradicional força de unificação da cultura. A secularização, portanto, define um novo ethos cultural, que imporá “um novo sistema de legitimação, construído a partir da própria estrutura do profano” (Bolan, 1972: 169). Ante o exposto, acreditamos que a investigação das variáveis que administram a significação do bendito fúnebre deva partir da compreensão dos sistemas religioso e musical em que se encontra inserido o interpretante. Nesta perspectiva, Blacking (1977: 89) entende a música como modalidade de conhecimento que é expresso pela relação do homem com a sociedade: “Música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e nos seres humano: a forma que ela toma e seus efeitos sobre as pessoas são gerados pelas experiências sociais em diferentes ambientes culturais.”

Como hipótese para este problema, afirmamos que o esclarecimento do fato de o mesmo canto traduzir efeitos tão distintos e até paradoxais necessita da compreensão dos fatores que legitimam e condicionam as singularidades da recepção musical nos dois contextos. Molino ([s.d]) entende a música como uma realidade polimorfa que abrange simultaneamente a produção de um objeto sonoro, o próprio objeto sonoro e a recepção deste objeto, propondo um modelo tripartido de análise, no qual o fenômeno musical é compreendido como fato musical total:

O fenômeno musical tal como o fenômeno lingüístico ou o fenômeno religioso, não pode ser corretamente definido ou descrito, sem que se tenha em conta o seu triplo modo de existência: como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido. Nestas três dimensões se fundamenta, em larga medida, a especificidade do simbólico. (Molino, [s.d]: 112)

A abordagem de Molino pode orientar a compreensão da significação atribuída ao repertório fúnebre, enfocando as influências dos contextos de produção e de recepção na construção do significado do fato musical. Nesse sentido, afastando-nos de uma apreciação teológica ou de valor acerca dos modos de expressar a fé católica, exibiremos uma primeira hipótese para esta questão.

Entendemos que as transformações ocorridas no seio da Igreja Católica, sejam relativas à doutrina, sejam relativas à própria liturgia, subtraindo da Igreja a centralidade em práticas penitenciais, faz do canto fúnebre porta-voz de uma mensagem estranha à forma da atual devoção

católica, que se volta para a glória do Cristo ressuscitado, enquanto a devoção rural se centra no sofrimento do Cristo crucificado. Dessa forma, o fato musical “bendito fúnebre”, por recuperar os valores penitenciais da religião rural, não encontra aceitação nos centros urbanos, e nem sequer em atividades funerárias recebe acolhida, sendo, ao contrário, completamente repudiado. Os trechos de entrevistas abaixo transcritos apresentam o pensamento de alguns rezadores acerca do problema:

Porque que o povo de hoje não gosta dos benditos que o(a) senhor(a) canta?

- D. Edite: Diz que agoura, dá azar, não tão mais gostando não.

- Seu Severino: O povo só dá valor à televisão. Os nossos bendito têm um som triste.

- D. Alzira: Diz que atrasa, que acanha o povo, agoura, dá azar.

- Nilton: Coisa chata, coisa de ignorante, coisa de babal, é coisa que não existe mais, é coisa de Trento. Ficam se repugnando. O modernismo apaga toda a tradição da Igreja.

Portanto, a nossa justificativa preliminar respalda-se nas duas visões de mundo inerentes aos dois sistemas religiosos: uma, notada na conduta religiosa do grupo de rezadores focado na pesquisa, a qual comunga com uma espécie de “teologia do sofrimento”, que perpassa todas as ações da vida dessas pessoas, atingindo até a esfera não-religiosa; outra, vivida no contexto urbano, onde o sofrimento é destituído da função de mortificação necessária à salvação da alma, cedendo lugar a um sentimento religioso que vê na “alegria” um testemunho de fé. Estando essas visões de mundo retratadas no repertório musical correspondente a cada prática, a audição da “música do outro”, além de causar um choque em função do próprio discurso musical, instaura um desacordo cultural e religioso que encontrará na intolerância do estranho um meio de proteção. A atitude dos rezadores em relação às músicas cantadas na Igreja Católica atualmente, embora haja extrema cautela em externá-la, é de desagrado, conforme atestam as palavras do penitente Joaquim Mulato: “Eu não acho bom não, mas diz que é orde o Papa...” Diferentemente, quanto às músicas profanas, “músicas do mundo”, o posicionamento é sempre muito enfático. Registramos, a esse respeito, um ilustrativo depoimento fornecido por um penitente da ordem Borboletas Azuis sobre uma música (não-religiosa) que durante a entrevista se tocou no rádio, em uma casa próxima:

O que o senhor pensa dessas músicas que são feitas hoje?

Na escritura diz assim: lá no inferno os diabos se juntaram e um assoviava, outro gritava, outro relinchava, outro cantava, outro urvava até que intoaro uma música, e com aquela música se intretia. E então ficou tudo intretido la no inferno com essa música.

E essa música que eu mostrei ao senhor é obra do inferno?

É obra do escândalo. Tudo que não é para servir a Deus é vaidade. Cada uma vez que eu cantar, chama a paixão dos amantes, toma o ar de moleza, fecha as portas do céu e abre as cataratas do inferno.

Um aspecto que não pode ser negligenciado no estudo da significação conferida ao bendito fúnebre pelos católicos urbanos é a análise da atuação do canto na Igreja Católica atual. Ainda que este aspecto esteja em fase de pesquisa, acreditamos que o bendito fúnebre, propicia aos rezadores a instauração de um binômio tempo/espço que possibilita a recuperação de um tempo antigo e um arrebatamento do espaço cotidiano, operando-se a projeção de uma dimensão salvífica na ambiência constituída pelo canto do bendito. Vê-se, no canto na Igreja Católica, ao contrário, uma afirmação do tempo presente, funcionando o canto como tradutor de uma estado já alcançado, sem propiciar, neste caso, a inserção em um estado “extra-cotidiano”, como o faz para os rezadores.

A introdução dos antigos benditos no contexto urbano atual aproxima o receptor a uma simbologia que sofreu severas alterações em função, principalmente, das mudanças doutrinárias iniciadas pelo projeto de renovação da Igreja efetuadas pelo concílio Vaticano II. Signos com “cruz”, “coração”, “salvação”, matem-se presentes nos dois repertórios, entretanto, com aplicações

completamente distintas. De uma cruz que salva pelo sacrifício para uma que glorifica; de um coração ferido para um que acolhe indistintamente pela ternura; de uma salvação pelo martírio na vida para uma vida sem sofrimentos posta em primeiro plano frente à salvação da alma. O choque de significados presentes na audição no bendito fúnebre, que testemunham contra valores essenciais do credo religioso atual, somados ao discurso musical de caráter lamentoso, melismático, *a capella* e responsorial geram uma ambiência de penitência e sofrimento, que se afasta completamente da função e do caráter da música de “louvor” atual que em sua maioria glorifica um Deus que apresenta, antes de tudo as virtudes de um “Pai” que perdoa sempre, distanciando-se da idéia de súplica pelo céu e o livramento do inferno marcadamente presente no canto dos benditos.

Referências Bibliográficas

- Bolan, Valmor. (1972). *Sociologia da Secularização: a composição de um novo modelo cultural*. Petrópolis: Vozes.
- Blacking, John. (1973). *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Cunha, Manuela Carneiro da. (1978). *Os Mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Kraó*. São Paulo: Hucitec.
- Herndon, Marcia e Norma McLeod. (1981). *Music as Culture*. 2a. edição. Darby, Pa.: Norwood.
- Molino, Jean. [s.d]. “Fato Musical e Semiologia da Música.” In Jean-Jacques Natiez et al. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega. Pp. 111-64.
- Nettl, Bruno. [s.d]. “Músicas Folklóricas y Tribales en su Entorno Cultural.” In *Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales*. México: Alianza Editorial.
- . 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Free Press.
- . *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press.
- Pinheiro, Francisco José. (1989). “O processo de Romanização do Ceará.” In *História do Ceará*, coordenação de Simone Sousa. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha. Pp. 193-204.