

PODCAST RIO MEMÓRIAS

TEMPORADA #4 - RIO DE SONS

MATERIAL DE PESQUISA | 2023

Pesquisador: Davi Aroeira Kacowicz

Episódio 1

OS SONS DA FÊ

**RIO
MEMÓRIAS**



Sumário

O Rio de Janeiro é uma cidade única, feita de amálgamas de gentes, histórias e culturas, em tantas camadas, que parece irreal compreender essa cidade. A complexa dinâmica que aqui se deu ao longo dos séculos, sob a ótica dos grandes eventos ou nas miudezas da vida comum, foi a das contradições, ambiguidades, poderes, violências, resistências e contra-ataques. O Rio é feito de vida, morte, transformações e encontros. Pelos tempos, múltiplos símbolos e práticas ritualísticas circularam, convergiram, se metamorfosearam, foram adoradas em sigilo, festejadas às escondidas, perseguidas às claras, sobreviveram ou não. Apesar de óbvio, nem sempre é notado que, junto dessa multiplicidade religiosa, própria do Rio, a cidade absorve uma paisagem sonora também múltipla. Cantos, batuques, toques, soares distintos com suas respectivas funções, propósitos e arranjos, sempre criando uma ponte entre o terreno e o divino, o banal e o encantado. Além dos muitos timbres, nuâncias e instrumentos, os sons da fé no Rio de Janeiro são cantados em diversas línguas. O iorubá dos candomblés nagô, o árabe ressoado pelos imãs nas mesquitas, o hebraico cantado dos judeus, o sânscrito nos mantras hare krishna, a língua dos anjos em cultos evangélicos, o latim que ainda se ouve em mosteiros tradicionais — isso sem mencionar as demais procissões e ritos executados na língua de cada uma das muitas comunidades imigrantes. Seja tocado por um, poucos ou muitos, num canto solo ou em coral, esses muitos sons da fé criam uma verdadeira polifonia religiosa na cidade do Rio de Janeiro.

Os sons encantados

No Rio antes do Rio, tupinambás e temiminós praticavam seus ritos com cantos, dançando em roda, o ritmo forte das pisadas para reforçar o tempo, marcado sempre pelo balançar dos marakás (nome genérico para os chocalhos feitos de cabaça seca atravessada por um pau, preenchida com sementes, caroços ou pedrinhas, ornado com penas e grafismos).

O maraká não possui mera função rítmica, ele carrega em si um poder espiritual — e por isso, tocado pelos pajés. Utilizado em rituais fúnebres, de preparação para a guerra, praticados para honrar as passagens do tempo e as provações dos membros daquela taba. No ritual, o xamã traga um fumo e

bafora o instrumento, encantando-o. Desse modo, os ancestrais e parentes falecidos se comunicam com o restante da aldeia, através dos sons emitidos.

Aos olhos dos primeiros cronistas europeus que estiveram no Brasil no século XVI (em particular o alemão Hans Staden e o francês Jean de Léry), o maraká foi o primeiro (e, para eles) o único sinal de uma possível idolatria, identificada entre os indígenas que habitavam a baía de Guanabara. Era a maneira como os pajés trabalhavam a ritualística em torno do maraká que fizeram os europeus notarem uma idolatria entre os originários do Brasil.

Além do maraká e dos cantos indígenas, é importante mencionar que a paisagem sonora das matas e rios também compunham uma polifonia que se confundia com o que entendemos como religião. Afinal, nas cosmogonias indígenas, os sons das florestas, dos ventos e das águas são carregados de sentido que dizem respeito a outros planos que não o material. Apesar das tentativas de aniquilação total dessas populações, hoje, as tradições indígenas ainda fazem ressoar e escutar com atenção os cantos e encantos no arredor.

As sonoridades sacristãs e o projeto colonizador

As populações que fizeram e fazem o Rio de Janeiro ser o que ele é são distintas em suas origens. Mas para além dessa sopa feita de vários heranças, há de mencionar o volume dessa diversidade — em função do Rio ter sido capital do Brasil por séculos. Uma cidade em expansão e ao mesmo tempo autófaga, onde um conjunto de povos e nações produziram e reproduziram tensões históricas em contextos distintos, com disputas perpetuadas entre grupos e indivíduos: uns em busca do domínio sobre corpos crenças, outros pleiteando o poder de se afirmar.

Dos choques violentos ao genuíno interesse entre grupos distintos, no próprio chão do Rio, surgiram novas ramas e emaranhados culturais. E nesse processo pululante de encontros entre diferentes presenças, ritmos, ritos, línguas e hábitos, a pluralidade da fé é um elemento que jamais pode ser perdido de vista — principalmente, em se tratando de uma experiência da colonização da Europa Moderna. O empreendimento europeu de colonização foi, sim, uma disputa entre reinos que buscavam aumentar suas riquezas e poderio, uns contra os outros. Mas, acima de tudo, ele também significou um projeto de expansão das religiões de matrizes cristãs pelo mundo.

O catolicismo hegemônico, dominante inclusive para além da vida litúrgica (as paróquias eram responsáveis pelos registros de casamento, inventário e diversas outras diligências da vida social), porém, não impediu a permanência e surgimento de crenças e expressões da religiosidade pelo Brasil. Segundo Luiz Rufino:

A religião no projeto colonial também faz parte de uma intervenção do Estado europeu que aporta aqui como Estado militar, e que é autorizado a matar e ocupar pelo próprio Deus, pela própria Igreja. O projeto colonial é um projeto teológico-político. E, a matriz do entendimento que temos sobre religião é uma matriz que codifica as nossas linguagens, subjetividades, formas de entendimento político. [...] O projeto colonial coloniza subjetividades, cosmologias, formas de explicar o mundo, linguagem, e, de certa forma, produz uma destruição dos arranjos comunitários. (RUFINO, 2021)

A música sacra é quase tão antiga quanto o cristianismo. E há muitos séculos, tem o canto como sua base fundamental. A primeira conformação foi o chamado canto-chão, ou canto gregoriano — que, apesar do nome, não foi decretado pelo papa Gregório Magno, mas no período de Carlos Magno, duzentos anos depois, no século IX. O canto seria a própria oração. E na liturgia católica, a reza faz o fiel se afastar do mundano, lançando-o em direção à eternidade do céu para se repousar em Deus. No canto gregoriano, esses movimentos de ascensão para Deus e de repouso místico têm um nome: são as elevações iniciais e os repousos finais (as arsis e as tesis), cujas sucessões livres constituem o fundamento do ritmo gregoriano; “é o análogo do movimento da alma da Igreja em direção a Deus”, na definição do padre Bertrand Labouche.

Com a evolução musical, surgida principalmente, com a invenção das notações (ou seja, a técnica de se escrever musicalmente em partituras), vieram outras formas de se articular o canto e o coro; e a de maior sucesso foi a polifonia — ou seja, várias vozes em camadas. Tudo, naturalmente, cantado em latim e utilizando a escala ocidental, pitagórica, baseada em 12 notas.

O teatro e a música foram fundamentais no processo de catequização dos indígenas pelos jesuítas, durante a colonização que se deu no Brasil. Nesse sentido, a música sacra praticada na colônia ganhou dinâmicas próprias ao longo do tempo. Já no século XIX e início do XX, as sucessivas restrições vindas do Vaticano, proibindo as cantatas das missas em língua vernacular, ou seja, na língua comum local — no caso, o português — sugere a existência de comportamentos “aberrantes” que precisavam ser coibidos. Somente na segunda metade do século XX, quando as lideranças católicas entenderam ser fundamental, para a sobrevivência da religião frente ao mundo moderno e o crescimento das igrejas evangélicas, uma maior participação dos fiéis no culto. Nesse sentido, o canto vernacular foi oficialmente permitido pelo papado. Dessa feita, o canto na chamada “língua vulgar” passou a ser a forma de expressão comunitária mais privilegiada dentro da liturgia católica.

No Rio de Janeiro — e no Brasil como um todo —, o canto gregoriano caiu em desuso ao longo do século XX. Mas, apesar de pouco praticado, ainda se escuta essa modalidade em missas realizadas no Mosteiro de São Bento, por exemplo. Aliás, também resta ali um tradicional instrumento, fundamental por séculos nas celebrações católicas: o órgão de tubo.

Desde o século XVI, nos concílios que buscavam reorganizar a Igreja Católica — fazendo frente às igrejas protestantes que pipocaram naquele momento, numa investida conhecida como “Contrarreforma” —, foram deliberadas as normas dos ritos católicos. Uma dessas orientações remetia justamente à sonoridade litúrgica da cristandade. O órgão passou então a ser, por determinação, o instrumento escolhido para acompanhar o coro. Isso porque, o órgão é capaz de emitir diversas notas ao mesmo tempo, produzindo uma polifonia, assim como a produzida pelo coral.

A definição de como opera um órgão de tubos, descrita pela organista Dorotéa Kerr, é didática e direta. Ela anota que o órgão de tubos é um

instrumento cuja origem remonta ao século IV a.C. O órgão é um instrumento de tubos sonoros, nos quais o ar é insuflado mecanicamente, e que é acionado por meio de teclados, os manuais (que podem ser de 1 até 7) e a pedaleira. O princípio básico do órgão é a produção dos sons por meio de um certo número de tubos, cada tubo (com certas restrições) fazendo soar uma nota. Os tubos, que se dividem em tamanhos labiais ou flautados e linguetas ou palhetas, apresentam talhe, forma e diversos, o que possibilita a produção de timbres, intensidades e alturas diferentes.

O órgão é um instrumento extremamente complexo. Durante sua evolução, o sistema de produção do som e suas partes mecânicas foram se tornando cada vez mais sofisticados, visando a facilitar a execução, enriquecer as possibilidades musicais do instrumento e adaptá-lo a locais e utilizações diversas. Na verdade, não existem dois órgãos iguais. Qualquer descrição é apenas um esforço de esquematização e de tipificação de uma realidade individual e sempre em evolução.

O órgão é um instrumento "organizado", ou seja, é formado por diversas partes, separadas no espaço, segundo esquemas pré-estabelecidos, e ligadas à consola, local de comando do instrumento. Compõe-se das seguintes partes: 1. sistema de movimentação e distribuição do ar, formado pelo soprador, reservatório e o sistema de canalização que leva o ar até os tubos; 2. sistema de produção do som, formado pelos tubos; 3. sistema de transmissão, isto é, os mecanismos de acionamento dos tubos e registros, e os teclados (KERR, 1985)

O órgão no Brasil sempre esteve ligado à Igreja.

A introdução do órgão no país deu-se nos primórdios da colonização portuguesa, com a criação do primeiro posto de organista na primeira Sé do Brasil, na Bahia, em 1559. Sabe-se, também, que os jesuítas, na sua missão de catequese, utilizavam vários instrumentos musicais, entre eles, o órgão, que levaram para os mais variados pontos do Brasil. Embora não haja atualmente vestígios conhecidos desses instrumentos, pode-se supor que fossem bem pequenos, facilmente transportáveis, chamados portativos, como se usava na Idade Média durante as procissões (KERR, 1985, p.2)



O órgão da Igreja da Nossa Senhora do Carmo. Plínio Lins Brandão, 2014. Acervo: Sanctuaria.art

Até a chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, a maior parte dos órgãos era produzida na própria colônia. No século XIX, com a abertura das atividades comerciais a outros países, a maioria desses instrumentos era importada da Inglaterra, França e Alemanha. Os destinos principais para os órgãos eram as igrejas da Bahia, Minas Gerais e, naturalmente, da capital, Rio de Janeiro.

No Rio, a primeira referência que se tem sobre a presença do órgão na cidade está em um documento de 1639. Nele, o frei Plácido Barbosa é apontado como organista na cidade: "Tinha excelente voz de contralto e cantava com gala o canto do órgão, e o tangia perfeitamente" (apud, KERR, 1985, p.38). É possível que o frei Plácido tenha sido organista no templo de São Bento, construído em 1633. Algumas décadas após a construção do mosteiro beneditino, em 1652, já havia notícias de um pedido para construção de um órgão para lá, feito pelo frei Tomás de Assunção (abade do mosteiro entre 1688 e 1691).

A Capela da Ordem Terceira dos Carmelitas, muito provavelmente, também possuía um órgão já no século XVII. Em meados do século XVIII, com certeza já havia lá o instrumento, como comprova um documento, assinalando uma autorização de doações para “dourarem” o órgão da capela. A hipótese, sustentada pelo pesquisador Pe. Jaime Diniz, se baseia no fato de que “a falta de documentação não impede que se presuma houvesse órgão nessa primeira capela, pois os terceiros eram muito ciosos em relação ao culto da Senhora do Carmo” (apud KERR, 1985, p.39).

Segundo consta, havia na região um órgão no mínimo inusitado — há relatos de sua presença em Campos dos Goytacazes e também no próprio Rio de Janeiro. As descrições nos documentos não dão muitos detalhes, mas parece que ele operava como uma espécie de brinquedo, com bonecos que se movimentavam (muito provavelmente, movidos pelo ar dos foles), tocando seus pequenos instrumentos ao bater dos dedos no teclado. Mas o melhor era que o instrumento possuía em seu corpo uma carranca, que arregalava os olhos e punha a língua de fora quando as notas graves eram tocadas:

sob os dedos profissionais do padre Pedro Leam, o órgão todo se movia, na carranca medonha e nos autômatos e maravilhosos bonecos, simulando tocar os pequeninos instrumentos. E da poderosa tubulagem, musicando o grande hino de ação de graças, escorriam volatas melodiosas, inchando o templo, escapando pelo portal, jorrando pelas janelas, esvoaçando pelo terraço e pela praça, afestoados e ondulantes de plebe e de embandeiramentos. [...] Infelizmente, o instrumento teve um triste fim. Preservada religiosamente durante séculos, um desastre irreparável se abateu sobre a Capela em 1926. Uma noite, ao furor ciclônico de uma tempestade, ruiu parte do telhado, caindo sobre o órgão.

Ali estão ainda delapidados nos escombros os fragmentos irreconhecíveis do afamado instrumento. O que resta dele é somente a carranca terrífica que bulia os olhos e expelia a língua, ao esgoelar-se a certas notas graves. Todo o instrumental e movediço de bonecos autômatos, tocando flautas, pífaros, clarinetes e violinos, ao andar da orquestração, desapareceu esmigalhado. Apenas a carranca sobrevive, arreganhando, em desafio ao tempo, as dentuças refileadas. Aqueles grandes olhos esmaltados focalizando no ar as pupilas imóveis são os únicos relembrativos das festividades a que assistiram. (KERR, 1985, p.62-63)

Um instrumento como um órgão, cuja finalidade litúrgica para a Igreja Católica foi objeto de debates, bulas e encíclicas deliberadas pelas maiores autoridades católicas, receber em seu corpo, ao invés de talha dourada, uma carranca — um artefato não branco por excelência, para não dizer (nos termos da Igreja) “demoníaco” — é um exemplar do catolicismo mestiço que se praticava (e ainda hoje, às suas maneiras) no Brasil.

Mas o principal órgão da cidade foi, por muitos anos, o “Órgão da Coroa”, construído em 1773, por Agostinho Rodrigues Leite, pernambucano de nascença e o mais importante fabricante de órgãos da colônia no século XVIII. Ao que consta, de todos os órgãos que Agostinho Rodrigues Leite construiu, esse é o único que restou.

Outros grandes órgãos foram instalados em igrejas da cidade, ao longo dos séculos XIX e XX —, já não apenas nas católicas, mas também nas evangélicas, como a Primeira Igreja Batista. A partir da segunda metade do século XX a prática de se executar o órgão de tubo nas missas e cultos foi caindo em desuso. Tanto pela popularização do órgão eletrônico, como também por mudanças nas dinâmicas dos cultos e popularização de outras práticas musicais dentro da liturgia sacristã.

“É pra glorificar de pé, igreja!”

A matriz que mais cresceu no Brasil nas últimas décadas foi a neopentecostal. Há, nesse bojo, dezenas de igrejas diferentes, que se distinguem também em seus cultos.

Em muitos deles, porém, o microfone na mão dos pastores e pastoras, muitas vezes, parece ser objeto cênico, uma vez que a emoção nas entonações e maneirismos no falar desses sacerdotes durante sua pregação parece ser o verdadeiro amplificador no ambiente. De acordo com dados do Centro de Estudos da Metrópole (CEM/USP), são mais de 80 templos evangélicos para cada 100 mil habitantes no Rio de Janeiro (um dos maiores índices do Brasil). Algumas são antigos prédios, outras, enormes e modernos templos luxuosos; e a grande maioria é de edificações simples, com muros de alvenaria exposta. De todo modo, é comum, em quase todas, a presença musical nos cultos.

Um fenômeno que caminha junto com essas congregações é a presença da música enquanto gesto de louvor. Hoje, no Brasil e no Rio de Janeiro, o fenômeno da música gospel se insere num contexto em que os nichos são cada vez maiores e sempre imbricados — ouvem-se as canções de louvor dentro dos próprios espaços do culto, mas também nas rádios e cadeias de televisão. Mais importante que o gênero escolhido — ou mesmo do que a qualidade técnica da banda e dos cantores —, o que conta mesmo na performance é a emoção e devoção na execução dessa peça de louvor.

A linguagem dos tambores

Os portos do Rio de Janeiro foram os que mais receberam africanos arrancados de suas terras em todo o mundo. Milhões de pessoas desembarcaram na cidade, com suas histórias, memórias, medos e angústias. Do traumático desembarque, vêm as resistências e estratégias para sobrevivência naquela nova (e violenta) realidade. E os aspectos religiosos sobressaem dentro dos complexos processos daquilo que fica e daquilo que se apropria.

Segundo Luiz Rufino:

Ainda vivemos uma certa dificuldade de transcender essa esfera classificatória que coloca essas práticas de saber, tecnologias ancestrais, formas de criação de comunidade e sociabilidade no lugar da religião porque fomos muito escolarizados na plataforma colonial, que tem como um dos fundamentos a catequese. E a catequese não é apenas um plano de conversão da fé.

É uma espécie de produção de um colonialismo cosmológico. Quando temos a catequização, acontece um giro cognitivo e explicativo de mundo que não nos permite mais pensar o mundo em uma dimensão pluri, então, você não tem como explicar, perceber e sentir o mundo de outra forma. (RUFFINO, 2021)

O catolicismo no Brasil sempre cruzou sagrado e profano — ao menos aquilo que ela entendia como sagrado e profano —, em práticas muito menos romanescas, mas mais mestiças. Nesse sentido, as festas religiosas, com toda sua algazarra sonora, eram espaços nos quais a cultura afro-brasileira encontrou espaços de re-existência. As notícias mais antigas sobre associações religiosas semelhantes ao candomblé datam das primeiras décadas do século XIX e informam que essas práticas possuem estreita relação com as confrarias e irmandades católicas.



Ilustrações da obra "O negro brasileiro" 2ª ed., com fotografias retratando os aspectos da etnografia religiosa dos negros no Brasil, de Arthur Borges. Autor não identificado. Acervo: Fundação Biblioteca Nacional

No início do século XIX, as principais comemorações religiosas da cidade, todas com origem no período colonial, ainda eram muito populares: as procissões do padroeiro de São Sebastião, Quarta de Cinzas, a Semana Santa; as festas em homenagem aos Santos Reis, Santana, São Jorge, Santo Antônio, São João; a maior delas, era a do Divino Espírito Santo, sem contar as procissões de menor extensão. Isso sem mencionar as celebrações exclusivamente negras, como as coroações dos reis do Congo, realizadas pela igreja Nossa Senhora do Rosário, e os cucumbis — as danças que acompanhavam os funerais dos filhos dos reis africanos aqui falecidos. Não apenas nessas últimas, mas também nas primeiras, os batuques estavam presentes na sonoridade religiosa.

A historiadora Martha Abreu detalha a relação entre as festas promovidas pelas irmandades e a população negra — livre, forra ou escravizada:

As festas organizadas pelas irmandades em homenagem aos santos padroeiros ou outros de devoção eram o momento máximo da vida dessas associações. Para desagrado de muitas autoridades civis e religiosas preocupadas com a continuidade da ordem e com o não cumprimento das determinações tridentinas, essas festas costumavam confundir as práticas sagradas e profanas, tanto nas comemorações externas como nas que eram realizadas dentro das igrejas. Além das missas com músicas mundanas, sermões, Te-Deum [um hino católico, que em latim quer dizer “a ti, ó Deus”], novenas e procissões, eram parte importante as danças, coretos, fogos de artifício e barracas de comidas e bebidas. Em geral, a população escrava negra não perdia a oportunidade de tocar suas músicas e “batusques” e dançar suas danças. Esses espaços podiam ser um espaço de solidariedade, alegria, prazer, criatividade, troca cultural e, ao mesmo tempo, um local de luta, violência, educação, controle e manutenção dos privilégios e hierarquias. (ABREU, 1994, p.184)

Martha Abreu conta ainda uma interessante história a respeito dos batusques, durante o período de festas do Divino Espírito Santo, na região do Campo de Santana:

Em junho e em julho de 1866, o fiscal da freguesia de Santana enviou alguns ofícios à Câmara Municipal, comunicando que os “batusques, danças e tocatas de pretos, proibidos pelo Código Municipal de Posturas, têm continuado todos os domingos”. No último ofício, o fiscal informa que, no domingo 29 de julho, “dobraram tais batusques, com muito incômodo para a vizinhança; havendo dois na rua da Alcântara, com fundos para a rua São Leopoldo, e um na rua de S. Diogo, canto de Santa Rosa”.

O fato ainda era mais grave, segundo a descrição do fiscal, porque um dos batuques tinha uma "caixa de receber as espórtulas (gorjetas) de entrada, depositada em cima do passeio", e, quando ele próprio aproximou-se, "rondando com os guardas" municipais, recebeu "apupadas (vaia) e foguetes". O fiscal explicava que ainda não havia multado os batuques, como determinavam as posturas, pois aguardava a Câmara "deliberar qual deveria ser o seu comportamento com semelhantes ajuntamentos". (ABREU, 1994, p.186)

Alguns elementos saltam aos olhos nesse relato. Primeiro, a existência de três "batuques de pretos", em plenos anos 1860, localizados não nos subúrbios, mas na freguesia de Santana — a mais populosa da cidade, de acordo com censo de 1872.

A historiografia brasileira é abundante em referências aos “batuques dos negros” nos engenhos e nas cidades, mas essas práticas não eram associadas ou percebidas como parte de um culto religioso organizado. Seguindo essa linha (um tanto homogeneizante) de raciocínio, por muito tempo “macumba” serviu de

termo genérico para todas as religiões brasileiras de origem negra, ou então de nominativo de uma delas, em especial, a de origem banto, desenvolvida no sudeste do país, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro, a partir de fins do século XIX, passa a ser vista depreciativamente como sinônimo de superstição de negro, como magia negra que se despreza e se teme a um só tempo. (NEGRÃO, 1996, p.79)

Antes de generalizar os trabalhos, oferendas e despachos ofertados às entidades, makumba — uma palavra do tronco linguístico bantu — designava um instrumento de percussão (muito semelhante ao conhecido reco-reco), que se espalhou no século XIX, pelo Rio de Janeiro. Aos poucos, para além do instrumento, o vocábulo “macumba” passou a ser referir às próprias festas, de forte caráter catártico — com dança e muita música, animada em grande medida pelo som da makumba.

Em suma, aquela que pode ser considerada a origem da umbanda, a macumba carioca foi, antes da chegada do candomblé na cidade, a principal ritualística afro-brasileira no Rio de Janeiro.



Dois exemplos de makumbas. Autor não identificado, s/d. Wikimedia Commons.

As macumbas eram eminentemente populares e foram se estabelecendo em regiões suburbanas, mas, principalmente, na “pedra do sal”, na região portuária do Rio. Aquela região, que mais tarde veio a ser conhecida como Pequena África, era onde a macumba carioca e tantos outros batuques mais vibravam. Ali, descendentes e originários dos povos de nações bantu, jeje e iorubá, fizeram o caldeirão cultural daquela zona efervescer, e as batucadas foram se desenhando em diferentes práticas, correntes, liturgias até o ponto de constituírem religiões próprias.

As festas passaram a ser frequentadas também pelos homens do poder — em especial, políticos que buscavam proteção espiritual e conselhos nas sabedorias e práticas ancestrais das lideranças religiosas. Porém, o racismo policial fez por “embranquecer” essas práticas pouco a pouco. Kardecistas e cristãos, que percebiam nesses cultos africanos um diálogo com suas próprias espiritualidades, buscaram produzir uma espécie de síntese que acabou resultando na umbanda.

Muitos terreiros que praticavam a macumba foram, progressivamente, se convertendo (ao menos nas aparências) à umbanda, uma vez que a religião — formalmente estabelecida em 1908 — passou a ganhar aceitação entre as elites e, portanto, era aliviada pelas batidas policiais.

Há de se ressaltar que, se, por um lado, cresce uma umbanda alinhada à preceitos do espiritismo (cujas Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, fundada pelo Caboclo das Sete Encruzilhadas representa um marco fundador), as umbandas mais ligadas à macumba continuaram nos subúrbios — muito também em função dos bota-abaixo e remoções em marcha, nas últimas décadas do século XIX, que levaram milhares de pessoas para os morros e periferias do Rio de Janeiro.



Evento umbandista no Maracanãzinho. Autor não identificado, 1971. Acervo Arquivo Nacional.

Se, desde 1988, a legislação brasileira garante a todas as pessoas o direito à liberdade de crença ou religião, é fundamental lembrar o fato de o “império da lei” ser seletivo e, muitas vezes, não passar de letra morta. Na realidade, o código penal de 1890 também previa liberdade de religião; entretanto, a sociedade (branca) do pós-abolição não percebia nos cultos e ritos de matriz africana uma religião propriamente dita.

O candomblé, como as demais religiões de terreiro, possui uma matriz africana e, no entanto, é uma invenção nascida em solo brasileiro. Um novo panteão, onde foram alçadas, juntas, divindades que antes eram cultuadas separadamente por povos e povoamentos distintos. Dessa relação entre Brasil e África, fruto de uma diáspora forçada, uma série de produções e fusões religiosas se deram, sendo o candomblé um desses resultados.

O termo candomblé vem da palavra banto kandómbilé ou kandombelé, que, segundo Pessoa de Castro (SANT’ANNA, 2015), significa rezar. Pouco se conhece, entretanto, sobre os cultos que os bantos e seus descendentes praticavam aqui no período colonial. Na realidade, é importante pensar em candomblés no plural: afinal, os homens e mulheres trazidos à força para aqui trabalharem vinham de pontos diferentes do continente africano.

Há diferentes nações de candomblé: a ketu (lê-se quêto) ou nagô, de origem iorubá; jeje (lê-se jêje), trazido pelos falantes da língua fon; e o bantu, vindo da região de Congo-Angola. Há inclusive combinações entre si, como o jeje-nagô.

O escritor João do Rio, em seu livro “As Religiões do Rio de Janeiro”, fala sobre a presença africana na cidade. O capítulo dedicado às religiões de matriz africana recebeu o nome de “No mundo dos feitiços” —, denotando muito sobre a visão do autor a respeito daquele universo. Sobre a formação dos guetos afrodescendentes, ele diz:

São todos das pequenas nações do interior da África, pertencem ao ijexá, oié, ebá, aboum, hauçá, itaquá, ou se consideram filhos dos ibouam, ixáu dos gege e dos cambindas. [...] Todos porém, falam entre si um idioma comum - o eubá (iorubá). (RIO, 1906, p.2)

Até o momento, as pesquisas apontam que o candomblé da nação jeje, praticado na casa de Mãe Rosena, foi o primeiro a se estabelecer no Rio de Janeiro. Com o aumento do fluxo de pessoas vindas da Bahia, cresceu também a presença do candomblé nagô.

As divindades cultuadas em cada uma dessas religiões, por exemplo, são diferentes entre si: santos ou orixás designam aquelas pertencentes ao candomblé de ketu; nkisis (lê-se inquices), as de candomblé de Angola; voduns, as de candomblé de jeje; e caboclos e marujos, as de candomblé de caboclo — esse último com maior presença de aspectos da cultura indígena.

As práticas musicais dos candomblés também são várias. Nas cantigas de candomblé de caboclo, canta-se em português, enquanto no candomblé nagô, canta-se em iorubá; no candomblé de Angola, toca-se apenas com as mãos, já no de Ketu, além das mãos, em alguns toques são utilizadas baquetas (chamadas de aguidavi). Adabi, adarrum, aguere, alujá, ijexá são alguns dos muitos ritmos praticados nos candomblés

Há, em paralelo às muitas diferenças na sonoridade das diferentes nações, muitas semelhanças. A música no candomblé jamais exerce um papel meramente ornamental. Ela tem uma função tão significativa quanto os elementos mais importantes que compõem os rituais dessa religião.

Tamanho é o valor da música, nessa e nas demais religiões afro-brasileiras, que seus rituais iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos nos quais a ausência da música é inconcebível. A música no candomblé tem a responsabilidade de manter vivas tradições milenares. As cantigas no candomblé nagô são chamadas de orin. Há orin para trabalhar, para fazer oferendas, para as folhas...

A instrumentação do candomblé, a rigor, segue praticamente a mesma formatação, independente da nação, mudando apenas os nomes dos instrumentos. Os atabaques no candomblé são objetos sagrados e fazem parte do Axé; são usados unicamente nas dependências do terreiro, não saem para a rua como os que são usados nos afoxés.

Através da percussão, do canto e da dança, atraem-se os orixás para a Terra. Cada ritmo com sua clave, seu nome, seu momento, seu orixá e nkisi destinados. São três os atabaques: o lê, o rumpi (se lê rumpí) e o rum. Esse último, o maior dentre os três, é tocado apenas pelo alagbê, ou alabê (que na tradição do candomblé ketu seria um ogan com mais responsabilidades) ou o runtó (nos cultos jeje). Os couros dos atabaques são dos animais que são oferecidos aos orixás, independente do ritual que é feito para sua consagração. Os couros podem ser comprados e passam também por rituais; só então, é que poderão ser usados no terreiro. O encouramento e tratamento do couro são de responsabilidade dos ogãs, assim como a confecção dos atabaques.



Os atabaques: rum, rumpi e lê, aqui tocados com aguidavi. Autor não identificado, 1954. Acervo Arquivo Nacional.

Além dos atabaques, compõem o instrumental dos candomblé o xequerê e o gã (mais conhecido como agogô). Esse último, ao mesmo tempo, o mais simples e o mais primordial: marca o ritmo da cantiga, marca o compasso, dá a ordem. Pode ser considerado o instrumento mestre dos rituais. Além da musicalidade produzida por esses instrumentos, completa a sonoridade dos terreiros de candomblé os sons dos pés batendo o chão, da pulseira das filhas de santo, o chiar das sandálias... é nesse contexto sonoro, que se atrai o orixá.

As células rítmicas e instrumentação forjadas dessa sonoridade da fé afro-brasileira — umbandas, macumba, batuques, candomblés — são a base de todo um entendimento daquilo que temos como matrizes da música popular brasileira. O samba que nasce na Praça Onze e se desenvolve nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro, e o funk carioca possuem como referência rítmica os cultos negros que teimaram em resistir. E, felizmente, não foram derrotados.

Se hoje o racismo religioso ainda é uma mácula da sociedade brasileira, é importante ressaltar conquistas como o decreto que estabeleceu o dia 21 de Março como o Dia Nacional das Tradições de Raízes de Matrizes Africanas e Nações do Candomblé.

O toque do shofar

A comunidade judaica no Rio de Janeiro vem de longa data, com maior presença a partir do século XVIII. Por essa época, os judeus viviam próximos ao chamado largo da Lampadosa, mais tarde chamado de largo do Rossio — local onde também viviam povos ciganos, referido em antigos mapas justamente como “Campo dos Ciganos”. Apesar de uma sociabilidade fluida com outras populações, os cultos praticados pela comunidade judaica continuaram seguindo suas tradições, algumas com centenas, outras com milhares de anos. O hebraico pronunciado nas rezas é, em diversas ocasiões, cantado. Afora casamentos — com a forte presença de violinos e clarinetas, por exemplo —, os cultos judaicos não se utilizam de instrumentos na sua prática litúrgica. A exceção é o shofar.

O shofar é uma corneta, feita com o chifre de um carneiro. Ele é tocado na passagem de Ano-Novo no calendário judaico, conhecida como Rosh-Hashaná (lê-se rocha-shaná), nos dois dias na liturgia dessa passagem. Um toque solene — na verdade, uma sequência de toques —, dado ao longo das orações nessa ocasião. Na tradição judaica, trata-se de um som não para ser escutado simplesmente com as capacidades auditivas, mas para se ouvir com a alma. A ideia é que ele busque memórias ancestrais de toda a nação judaica e de toda a humanidade, porque o que se celebra no Ano-Novo judaico são os seis dias da Criação, coroada com a criação da humanidade por Deus.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Martha. Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX. **Revista Estudos Históricos**, v. 7, n. 14, p. 183-203, 1994.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Tese de Doutorado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2006.

KERR, Dorotéa Machado. **Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil: catálogo dos órgãos do Brasil**. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

NEGRÃO, Lísias. Magia e religião na umbanda. **Revista USP**, n. 31, p.76-89, 1996. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/31/07-lisias.pdf>. Acesso em: 25/04/2023

RIO, João do. As religiões no Rio. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906.

SANT'ANNA, Márcia. **Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros**. s/d. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/Escravidao_no_Brasil.pdf Acesso em: Acesso em: 25/04/2023

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

RUFINO, Luiz: **Espiritualidade e ensino em um estado colonizado**. 2021. Entrevista disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/luiz-rufino-escritor-sabedoria-ancestral-racismo-liberdade/>. Acesso em: 25/04/2023

Terreiro na Baixada Fluminense completa 130 anos e pode virar patrimônio cultural. **Jornal Extra**, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2015.