

Cantos rezados, rezas cantadas: atos, palavras e sons no ritual de lamentação das almas

Carolina Pedreira¹

Resumo

No ritual de lamentação das almas, um grupo de pessoas envoltas por lençóis brancos, em sua maioria mulheres, sai pelas ruas e becos das cidades realizando paradas em igrejas, cemitérios, cruzeiros e encruzilhadas, lugares em que se entoam preces, benditos e incências. As saídas acontecem durante toda a Quaresma e representam um luto anual pela Paixão de Cristo. O foco do presente estudo recai majoritariamente sobre o terno de Andaraí, ao qual são endereçadas análises mais detalhadas acerca dos elementos que compõem o ritual e sobre a relação da lamentação com o jarê, uma variante do ‘candomblé de caboclo’ na região da Chapada Diamantina (BA).

Palavras-chave: rituais, lamentação, rezadeiras, benditos, Chapada Diamantina

Abstract

In the ritual of lament of souls, a group of people wrapped in white sheets, mostly women, walk around streets and alleys of cities making stops at churches, cemeteries, cruises and crossings - places in which they chant prayers, *benditos* and *incências* (wailing songs). The outputs occur throughout the Lent and represent an annual mourning for the Passion of Christ. The focus of the present study is mainly directed on the terno of Andaraí, to which are addressed more detailed analysis about the elements that compose the ritual and on the relation of the lament with the *jarê*, a variant of the *candomblé de caboclo* in that region.

Key words: rituals, lament, mourners, *benditos*, Chapada Diamantina plateau

(...) *mas diga-me retirante,
sabe benditos rezar?
sabe cantar excelências,
defuntos encomendar?
sabe tirar ladainhas,
sabe mortos enterrar?
- Já velei muitos defuntos,
na serra é coisa vulgar;
Mas nunca aprendi as rezas,
sei somente acompanhar.*

João Cabral de Melo Neto – *Morte e Vida Severina*

Na primeira estação, enquanto a matraca soa, uma dúzia de velas teima em ficar acesa, contrariando o vento. Até ali, caminhamos por cerca de uma hora. Os postes de luz ficaram para trás, o que nos permite ver o desenho da lua minguando, rodeada por

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social [PPGAS], Departamento de Antropologia [DAN], Universidade de Brasília [UnB].

estrelas. O Murici é um cemitério quase abandonado, “o cemitério dos pobres” como uma das mulheres me explicou dias depois. Fica no meio de um descampado, a alguns minutos de uma das principais avenidas de Andaraí. Do portão, vejo silhuetas de pequenas cruzeiras e um capim teimoso entre e sobre os jazigos. Depois de vestir o lençol branco, amarrando as pontas na altura da nuca e tomando o devido cuidado para deixar apenas o rosto exposto, ouço Lié, uma das rezadeiras mais antigas do terno, saudar aos sussurros as almas “das nossas obrigação”, ao passo em que todas tentamos encontrar, em meio aos pedregulhos e formigas no chão batido, um jeito mais ou menos confortável de sentar.

É quarta-feira de cinzas, o primeiro dia da quaresma e da reza das almas. É também minha primeira saída no terno, depois de uma semana na cidade. Há apenas cinco dias eu havia conversado com Dora, a dona do terno, pela primeira vez. Há menos de três meses eu havia decidido realizar o trabalho de campo em três localidades da Chapada Diamantina², seguindo informações esparsas sobre a existência de grupos de mulheres que rezavam para as almas dos mortos durante toda a quaresma até a Semana Santa. A lamentação, alimentação ou encomendação das almas é uma espécie de penitência em que um grupo de pessoas, em sua maioria mulheres, sai pelos becos e ruas das cidades envoltas em lençóis brancos e, ao som da matraca³, realizam as estações (paradas), nas quais entoam preces, benditos e incelências como um coro polifônico em favor das almas. É um ritual tradicionalmente relacionado à formas mediterrâneas de lamentação, as quais teriam sido trazidas ao Brasil pelo colonialismo português, especialmente pelos missionários jesuítas. Deixando de lado a limitação originária, diremos apenas que se configuram como manifestações características do catolicismo popular, marcadas pela proximidade com religiões afro-brasileiras. É um rito lúgubre e, algumas vezes, demorado. Ainda que os ritos dessa natureza tenham existido em todas as regiões do país, o imaginário sobre a penitência está profundamente ligado a imagem do Nordeste, em detrimento de sua ocorrência em outros interiores do Brasil.

São vinte e um dias de reza e em cada um deles o trajeto é diferente. É um rito lúgubre e, algumas vezes, demorado. Quando realizado em sua completude, compõe-se de uma caminhada por algum lugar que começa ou termina em um ponto sagrado para essas mulheres e/ou relacionado aos mortos (igrejas, capelas, cruzeiros, cemitérios, encruzilhadas), ao longo da qual são realizadas sete estações, momento em que todas sentam, acendem as velas e iniciam o canto/reza. Em cada estação, são pedidos três padres-nossos, três ave-marias e uma salve-rainha, acompanhados de três benditos. Os pedidos são cantados e as rezas são faladas. Os benditos devem ser tirados por uma das mulheres no mesmo tom em que foi entoado o pedido. Nas primeira e última estações, deve-se entoar outra reza, chamada Senhor Deus, e ao final de cada estação, enquanto se levantam, dirigindo-se à próxima estação, há um pequeno cântico de despedida, que possui singelas variações também na estação que inicia e na que finaliza a lamentação.

A literatura acerca de rituais de lamentação em várias partes do mundo está fortemente vinculada aos estudos de ritos mortuários em populações indígenas (Briggs, 1993; Feld,

² O trabalho de campo foi realizado nas cidades de Andaraí e Mucugê e em Igatu, distrito de Andaraí. Ainda que tenha acompanhado saídas de terno nos três lugares, o esforço analítico aqui presente recai apenas sobre o terno de Andaraí e todas as pessoas citadas no texto são moradoras dessa cidade.

³ Instrumento composto de três pedaços de madeira unidos por uma corda, que produz um estalo forte ao ser movimentado para cima e para baixo.

1982; Urban, 1988) e aos cantos fúnebres de populações tradicionais de algumas regiões do mediterrâneo, especialmente na Grécia (Alexiou, 1974; Caraveli-Chaves, 1980), e em países como a Finlândia (Tolbert, 1990), entre outros. Uma das questões centrais nesse marco temático é a fronteira confusa entre fala e música, entre a palavra falada e os sons musicais. A dificuldade em estabelecer uma classificação para os sons nesses rituais é também índice da profunda relação entre música e morte e do tipo de intermediação que se dá entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos ao entoar determinados sons.

A reza das almas é parte de uma devoção maior às entidades chamadas Almas Santas Benditas, que possuem, em termos funcionais e simbólicos, papéis semelhantes aos dos santos e das santas do panteão católico. É uma devoção, em termos nativos, *fina*. Pelo vínculo que as Almas Santas Benditas são capazes de realizar entre o mundo dos vivos e o dos mortos, pelo respeito que elas exigem em todas as situações em que são invocadas, a devoção as Almas Santas Benditas exige lealdade e seriedade extremas. É preciso rezar todas as segundas-feiras, acender velas e sempre cumprir as promessas feitas a elas. *As Almas*, como são chamadas, são extremamente poderosas, porém severas. Quando se cumpre o dever de acender as velas das Almas Santas Benditas, elas concedem ao devoto o poder de vidência. A pessoa passa a ver o que quiser, especialmente em sonhos. Mas caso a pessoa falhe no compromisso, *as Almas* não a deixam dormir.

Ao chegar a Andaraí, conversei com algumas pessoas até conhecer Dora, quem leva o terno adiante desde que a dona anterior, Albertina, teve sérias complicações de saúde. A dona do terno cabe tocar a matraca, conduzir as outras participantes pelos itinerários previamente escolhidos e determinados por alguém no passado e, principalmente, marcar o início e o fim a reza. Dora, que mais tarde tornou-se minha principal interlocutora e cuidadosa anfitriã, morava em uma comunidade rural antes de se mudar para a cidade. Sua mãe havia sido dona de terno de almas e de reis, uma figura que sempre se envolveu com festas religiosas, samba de roda e o que mais aparecesse pelos arredores. Ela conta que depois da morte da mãe jurou nunca mais se envolver com reza nenhuma. Jogou fora as imagens dos santos e parou de se comunicar com alma ou espírito que fosse. Mudou-se para Andaraí por volta dos dezessete anos e não quis acompanhar nenhum dos três ou quatro ternos que ali existiam na década de setenta. Relutou durante algum tempo, mas por um conjunto de eventos que se desenrolaram em sua vida, voltou para a reza das almas há mais de quinze anos:

Dora: [Depois da morte de sua mãe] Aí eu falei – eu não quero nada disso. Não queria. Aí por ironia do destino que eu acompanhava esse e a dona adoeceu e me entregou a matraca.

Eu: E por que foi a senhora que pegou a matraca?

Dora: Não sei, acho que ela achava que eu sabia assim, como ela, né?

Eu: E ela sabia que a mãe da senhora tinha o terno?

Dora: Não, não sabia. Mas sempre a gente ia acompanhando. Aí na quinta-feira [santa] ela já não vai porque ela vai pra lavagem da igreja aí me entregava a matraca ou entregava a alguém, mas esse alguém dependia de mim, que eu não tava com a matraca, mas eu tomava conta... de tirar as coisas, de fazer as coisas. [...] Muita gente nem sabe que minha mãe tinha terno, que às vezes eu não comento

assim. Aí eu comento quando tem gente que diz assim – por que você sabe? Aí eu explico pra ela – eu já sei porque eu fui criada dentro daquilo.

A criação de Dora é parte do reconhecimento de seu aprendizado dos trâmites do ritual, o que a faz considerar-se apta a realizá-lo. Contudo, conduzir o terno de Albertina não foi uma escolha. Quando Albertina adoeceu, alguém precisava ficar em seu lugar, pois aquele era o único terno que existia na cidade. A pressão de algumas mulheres que acompanhavam a reza levou Dora a tomar para si uma responsabilidade que não estava em seus planos. Ela foi designada para ser a guardiã da matraca, uma tarefa que causa temor mesmo nas senhoras mais devotas. Tocar a matraca significa chamar os mortos para receber as orações oferecidas por elas para todas as pessoas que morreram e estão em aflição e para as “almas das nossas obrigação”, os parentes que já se foram, pessoas queridas e mesmo desconhecidas, que aparecem em sonhos pedindo alívio em sua passagem.

O pequeno excerto acima é parte da primeira conversa que tive com Dora. A partir dela pude ouvir outros diálogos, os quais foram estabelecidos entre Bete e Dora, entre Dora e as demais mulheres do terno, entre as mulheres do terno e a comunidade, entre as redes de persistência da memória religiosa do lugar, além do de Dora e eu. Entre cada um deles – e muitos mais – existem elos de significados, ainda que tenham acontecido em espaços e tempos diferentes. É interessante perceber que Dora, mesmo tendo sido designada por Bete, apenas se torna assertiva sobre sua condição de conhecedora do ritual quando as outras pessoas, que não sabiam do aprendizado por intermédio da mãe, a reconheceram como tal.

Processos de reconhecimento dessa natureza foram cuidadosamente interpretados por Vincent Crapanzano (1992) em sua teoria acerca da caracterização do *self* (*self-characterization*), baseada em um aporte literário-psicanalítico. Nas palavras do autor, o *self* é um momento capturado no movimento dialético entre eu e outro. Essa captura existe quando o eu ou o ego toma consciência de si diante do outro, intermediado por um elemento que garante seu significado, o Terceiro. Esse Terceiro corresponde a uma estabilização na relação tensa gerada pela constituição do *self* quando eu e outro se deparam no mundo em um encontro dialógico. Bete e as mulheres do terno figuraram como Terceiros nesse primeiro diálogo com Dora e, mais tarde, outros Terceiros, os que antes apareciam como espectros, foram pouco a pouco tomando corpo em várias situações, especialmente em momentos do ritual e em diálogos fortuitos entre as pessoas. Os diálogos, para Crapanzano, jamais são diádicos. Neles, cada parte se engaja um drama de constituição do *self* pela participação solitária em diálogos internos, ausentes, sem interlocutores concretos⁴, a não ser a própria mente e, em alguns casos, também a mente do outro. Tais diálogos sempre envolvem uma mudança no nível do discurso e na relação dos participantes, por meio de complexas estratégias de troca.

Tempos depois, pude perceber que a liderança de Dora no terno era constantemente colocada em xeque por algumas pessoas, especialmente em relação ao reconhecimento de sua sabedoria sobre o terno. E somente ao ouvir a gravação dessa primeira entrevista, meses após ter voltado do campo, que os muitos diálogos internos a esse primeiro contato ressoaram, juntamente com a lembrança das imagens de Dora ao me fazer tais relatos e dos relatos de outras pessoas sobre ela. A sensação foi como se o momento cristalizado da conversa fosse acometido de ecos vindos de todas as partes, entre

⁴ Um termo mais geral usado pelo autor para designar esse tipo de diálogo é “diálogos à sombra” (*shadow dialogues*) (Crapanzano, 1992).

fotografias simultâneas de diferentes situações. Essa memória instável me faz pensar na consideração de Crapanzano, que nos ensina que é preciso atentar aos contextos de reflexão e criação presentes na linguagem. Esses contextos, segundo o autor, são geralmente delegados a discussões metafóricas e considerados irrelevantes diante da prevalência da função semântico-referencial da linguagem, na qual o significado possui uma existência virtualmente constante a despeito do contexto no qual se insere. Adiante veremos como a percepção de algumas dessas dinâmicas de constituição da caracterização do *self* têm lugar no ritual e fora dele.

* * *

O terno das almas é um luto anual pela paixão de Cristo. Durante toda a quaresma, a reza acontece segundas, quartas e sextas. Mas é na Semana Santa que ele encontra seu ápice – é quando os benditos “mais fortes” são cantados, visto que são dias pesados, em que a lembrança do sofrimento de Jesus e Maria pede esse tipo de reza. O luto acaba na Sexta-feira da Paixão, quando as mulheres saem do cemitério e vão para a Igreja, rezar em cima do caixão de Senhor-Morto. Os benditos ou incelências são um capítulo à parte nesse rito e merecem atenção particular. No presente texto, farei uma breve aproximação, reservando a outro tempo e a outro espaço uma reflexão mais acurada. Os benditos são rezas cantadas ou cantos rezados que versam sobre histórias de santos e santas, sobre a vida de Jesus, seu sofrimento na cruz, o padecimento e força de Nossa Senhora (e das muitas Nossas Senhoras), ressaltando agruras e/ou feitos heróicos dessas e outras entidades. Em relação à forma, encontrei, em linhas gerais, três tipos de benditos:

- i. Os que se compõe de versos na primeira parte, seguidos de um estribilho na segunda, continuando com a alternância de diferentes versos e estribilhos:

Ô Tereza, ô Tereza, menina de doze anos
Ela escreveu pra Santo Inácio, que esse mundo era um engano (repete)
 O pai de Santa Tereza, fé em Deus ele não tinha
Ele mandou buscar Tereza, prendeu ela na cozinha (repete)
 Por causa dos seus pecados, sua mãe te abandonou
Ela cortou os seus cabelos, fio por fio ela emendou (repete)

- ii. Os que se compõe de versos na primeira parte, seguidos de um estribilho fixo na segunda, continuando com a alternância de diferentes versos e o mesmo estribilho:

Bendito louvado seja, a luz que nos alumeia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)
 Ó que caminho tão longe, com tanta pedra e areia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)
 Ao pisar na Terra Santa, o sangue fugiu da veia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)
 Naquela toalha branca da mesa da Santa Ceia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)

Os anjos cantam no céu e na terra o sol clareia
Valei-me meu Padre Ciço e a Mãe de Deus das Candeia (repete)

- iii. Aqueles em que se repetem os mesmos versos em uma série de um até sete, repetindo também um mesmo estribilho, finalizando até *tantos*:

Uma incelência da Virgem, Senhora é da Piedade
Ela é a nossa mãe bendita, ela é dolorosa, ela é imaculada [estribilho]
Duas incelências... [estribilho]
até *Tantas incelências...*

Esses fragmentos de benditos são um pequeno exemplo do vasto repertório que encontrei em Andaraí. Os benditos mais fortes, considerados mais poderosos, são cantados/rezados em momentos de ápice da lamentação, como na Semana Santa, e quando alguma das mulheres sente que o lugar onde estão rezando está pesado, seja porque ali algo ruim aconteceu no passado ou porque alguns transeuntes zombam das almas quando as vêem. Os benditos fortes versam, geralmente, sobre o sofrimento de Cristo e são rezados de forma ainda mais lamentosa pelas mulheres, entre suspiros e, vez ou outra, algumas lágrimas. A categoria de força de um bendito está intimamente ligada a sua estrutura poética, captada na ligação intrínseca entre som e do sentido. Nos três tipos de benditos descritos, percebemos a predominância de estruturas paralelísticas que garantem não apenas uma cadência rítmica, mas a relação entre palavras e idéias que se repetem para além da presença da rima, isto é, garantem uma equivalência de som que, projetada na seqüência, envolve equivalência semântica (Jakobson, 1971:368). O fundamental na percepção dessa relação é a de que, na tipificação empreendida, os benditos considerados mais fortes pelas rezadeiras são os que se definem em (i) e (ii), nos quais percebemos uma quantidade maior de palavras semelhantes no som e diferentes no sentido (paranomásia), quando comparados com os definidos em (iii).

A centralidade do texto musical na teoria nativa sobre a eficácia – a noção de força de um bendito – alarga a compreensão dos benditos como fórmulas mágicas cuja intenção seria apenas prolongar a comunicação (privilégio da função fática), no caso, com as almas, para, sobretudo, um foco contínuo sobre a mensagem transmitida (privilégio da função poética). Estamos, nesse marco, no campo sobre o qual nos fala Jakobson em sua compreensão da hierarquização das funções da linguagem (cf. Jakobson 1971) nos atos de comunicação verbal, os quais ele nomeia como eventos de fala (*speech events*). A poética musical nessa categorização dos benditos mostra, com clareza, a sobreposição da similaridade sobre a contigüidade em um nexos entre som e significado (*sound-meaning nexus*) criado pela efusão de paranomásias em uma textura sonora na estrutura poética e na comunicação mágica.

* * *

Benditos, incelências e ladainhas são tipos comuns de cantos/rezas em ritos característicos do catolicismo popular e presentes em inúmeras manifestações em muitos dos interiores do norte e nordeste do país. Os benditos do terno das almas se

aproximam da definição de benditos fúnebres dada por Ewelter Rocha (2006) em seu estudo sobre as sentinelas do Cariri, no Ceará:

O uso da música religiosa do catolicismo popular do Cariri está geralmente associado a práticas religiosas, o que torna, para os praticantes, mais tênue a separação entre música e reza. 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’, ‘rezar cantando’, ilustra a conotação musical conferida ao vocábulo. Por outro lado, expressões do tipo ‘rezar o Pai-Nosso’, ‘rezar a Ave-Maria’ ressaltam a utilização mais comum do termo, associando-o a uma prece falada. (Rocha, 2006:58).

Na estrutura do rito na Bahia, há uma divisão semelhante, marcada pela diferença entre pedir/tirar um pai-nosso (ao entoar: “Reze outro pai-nosso, com a sua ave-maria, irmão das almas”), que corresponde à parte cantada, a qual se segue o momento do próprio ato de realizar as preces faladas aos sussurros, sem canto. A dona do terno deve conhecer a fundo o repertório de benditos, estar atenta aos erros de execução das outras participantes e tirar os primeiros padres-nossos, ave-marias e a salve-rainha, além dos benditos na primeira estação e na última. Dora possui o domínio não apenas do conteúdo dos benditos, mas, principalmente, daquele que é o elemento mais marcante do terno de Andaraí, as “toadas”. Sobre a fronteira entre reza e canto, ela explica:

Eu: O terno é cantado ou rezado?

Dora: Já é as rezas, só que cantada. É reza, não é música. É reza mesmo. Que ali a gente reza pai-nosso, reza salve-rainha. Mas ali tudo já tem aquele tom que você reza e pede os outros para rezar naquele tom certo. [...] Tem muitas toadas de benditos e muitos benditos.

No terno, as toadas são a forma certa de rezar para os mortos – errando a toada, a comunicação falha. São também elementos de devoção e organização das mulheres no rito e, algumas vezes, fora dele. Conseguir tirar um bendito na toada em que se tirou o pai-nosso significa estar atento ao momento do ritual e, acima de tudo, “saber rezar”. Existem toadas mais fáceis, costumeiras, e outras difíceis, nas quais algumas pessoas embaralham em meio à melodia ou em rápidas variações de altura. Há também aquelas que ignoram essa máxima e tiram o bendito em outra toada. Quando isso ocorre, rompe-se a ligação entre vivos e mortos por via das Almas Santas Benditas. Algumas toadas são tiradas para uma pessoa específica como forma de evitar a incidência desse rompimento e/ou de fortalecer a presença de uma das rezadeiras no terno. Partindo de duas realidades bastante diferentes, em um esforço comparativo entre o ritual de lamentação na Grécia e no interior baiano, é possível aludir a uma afirmativa de Caraveli-Chaves (1980) para pensar acerca das toadas como individualizações de estilo que compõem o caráter mágico da lamentação. Para a autora, esse caráter está diretamente ligado aos componentes idiossincráticos de cada indivíduo na execução do canto. Essa agenda de questões para o estudo da lamentação também está presente ao longo de várias formulações de Steven Feld (1982, 1990) sobre a relação entre as vozes nos cantos, a qual ganha contornos mais claros no tratamento que o autor dá à distinção entre polifonia e heterofonia:

Como descrever a relação entre as vozes? Tal questão não pode ser respondida apenas por via de uma discussão musicológica. Isso porque as relações entre vozes indexam um lugar profundo das relações sociais, o que significa dizer que há uma interação entre as dimensões individual e coletiva, pessoal e tradicional da experiência. (Feld, 1990:247, tradução livre).

Em um grupo que chega a ter, no máximo, vinte pessoas na Semana Santa, existe um núcleo diretamente ligado a Dora e fiel à reza e outro flutuante, composto de cerca de cinco mulheres cuja devoção é questionada pelo primeiro grupo devido à constante ausência nos ritos e dois homens, João e Manoel, que rezavam no terno quando Albertina o conduzia, os quais estão envolvidos com intrigas que desafiam a liderança de Dora. Mesmo no núcleo de Dora, poucas mulheres tiram o pai-nosso e os benditos, tarefa que requer concentração, habilidade e boa voz. Ter boa voz significa conseguir alcançar diferentes alturas nas toadas e não há uma classificação, até onde pude perceber, de boa voz como uma voz bela. Em cada uma das cinco estações em que a dona não tira o pai-nosso (mas dá toada), alguém pede o pai-nosso e toca a matraca durante as preces. João, no ano anterior ao que participei do terno, disse para várias pessoas da cidade que Dora “tinha vontade de rezar, mas não sabia”. Contudo, João continua participando, vez ou outra, do terno. Dora diz que não deve proibir ninguém de rezar, seu desígnio é ser condutora, regente e organizadora de um grupo aberto a quem quiser acompanhar. As intrigas entre João e Dora se manifestam dentro e fora do ritual. São disputas mais pelo conhecimento da ciência do terno do que pela intensidade da devoção. Na primeira vez em que o vi, João pareceu mesmo obstinado em mostrar que sabia rezar, pegando sempre a matraca e tirando vários benditos. Entretanto, João ignorava tanto a condução das toadas como uma regra implícita, a qual rege que a mesma pessoa não pode tirar o pai nosso em mais de uma estação.

Dora: Eu sempre tiro aquela toada pra Irene [do núcleo devoto], porque nas outras ela muda, ela fica sem aprumar. Mas tem uns ali que não tira na mesma toada não. Eu acho que isso atrapalha, viu. Eu acho que atrapalha porque tem hora que eu quero tirar uma toada, mas não consigo, aquilo foge. Outra hora eu quero uma, quando eu vejo eu tô tirando é outra. Muitas vezes você fica com aquela toada na cabeça, você tira e outro vai lá e... entendeu? E é por isso que quando eu sei que eles gostam de tirar em uma eu já tiro na intenção daquela pessoa ir, porque ele tira naquela e ele não vão mudar, cê tá entendendo? Só que tem uns, João ali, ele tira em umas, aí eu já tiro uma porque eu sei que ele gosta de ir, eu já tiro, só que tem hora que ele vai lá e muda.

Na primeira vez em que Dora falou das toadas, eu ainda não havia acompanhado o terno. E mesmo quando comecei a rezar, demorei a entender a importância delas naquele cenário. Em parte, esse fato se deveu a uma confusão de categorias, pois Dora muitas vezes se referia às toadas como “tons” e era assim que eu as procurava na reza – e, fatalmente, não as encontrava. Foi preciso ouvir para além das categorias. No terno, as toadas são composições melódicas que desenharam o corpo do som. A insistência de Dora em dizer que reza não é música, somada a minha lentidão em alcançar esse conceito, representou a necessidade de estabelecer outra relação com a palavra cantada.

A tensão entre palavra falada e palavra cantada nos rituais de lamentação é um ponto nodal da análise não apenas da dimensão estética, mas da profunda ligação entre os estilos de lamentação ao redor do mundo e os discursos das mulheres acerca da morte, da perda e da dor. Essa tensão parece remeter à compreensão da lamentação como espaços-tempos de produção de relações de solidariedade/resistência entre grupos de

mulheres (Feld e Fox, 1994). Para além da análise dos repertórios musicais da lamentação, é mister uma aproximação à performance das emoções, costuradas fio a fio tanto nas palavras cantadas quanto na teoria nativa. Entretanto, essa é uma aproximação delicada, cuja armadilha comum acaba se tornando uma prerrogativa nas análises de rituais de lamentação: a universalização dos significados culturais de tristeza e de luto e da própria experiência da morte. Uma definição usada pelas lamentadeiras da Carélia e recuperada no estudo de Elizabeth Tolbert (1990) nomeia a lamentação como o “choro com palavras” (*cry with words*) – o choro ritualizado, em contraposição ao “choro com os olhos” (*cry with the eyes*) dos homens – o chorar comum. A atenção de Tolbert está centrada nos parâmetros de interação que levam a lamentação de uma expressão voluntária de sentimentos a uma simbolização dos afetos.

O “choro com palavras” das lamentadeiras carelianas me faz pensar que os benditos entoados no terno das almas são “choros com rezas”. Falar de distinções entre música, palavra, canto e reza corresponde a pensar em quais categorias dão mais ou menos conta dos contextos em que os atos, pensamentos e sentimentos estão imersos. Não é uma distinção simples, como reservar o uso de uma ou outra a espaços seculares e sagrados. Alguns meandros dessa leitura chegaram até mim quando, convidada por Dora, fui ao jarê que ela e outras mulheres do terno costumam freqüentar. Bater jarê, bater couro e sambar são sinônimos da participação em um culto que se aproxima, ora do candomblé, ora da umbanda, sobre o qual se diz que só existe, com esse nome, na Chapada Diamantina. No jarê da casa de Carminha⁵, o samba cantado é acompanhado de tambores, pequenas matracas, chocalhos de latas de óleo e muitas saias rodando. O samba é uma mistura de sagrado e profano, mundano e secular, o espaço das festas, da comida e das incorporações das entidades da casa. Os benditos, contudo, também são cantados no jarê – não no samba, mas nos trabalhos. De acordo com Dora, muitos dos benditos que são rezados no terno, são também invocados quando, por exemplo, uma pessoa incorpora um espírito ruim. Ela explica que os benditos fortes são capazes de livrar pessoas em situações extremas, pois todos aqueles que fazem trabalhos, para o bem ou para o mal, são tributários das almas: são elas as regentes de processos terminais, a última redenção, a ponte entre dois mundos.

Cabe, aqui, uma pequena digressão sobre a noção de “almas”, visto que elas são sujeitos de interlocução constantes não apenas no ritual de lamentação, mas em uma série de relatos das rezadeiras. São as almas que deslocam o terno das almas de um rito religioso para um rito mágico, nos termos em que nos ensina Marcel Mauss em *Esboço de uma teoria geral da magia* (2003 [1902-1903])⁶. Ainda que, nas proposições do autor, seja difícil estabelecer fronteiras densas entre a religião e a magia, temos, em sua formulação

⁵ Carminha é a dona do jarê e guia espiritual de algumas mulheres do terno. Ela também participa do terno das almas de forma irregular, apesar da forte ligação que possui com Dora. Andaraí é conhecida na região por ter muitos jarês. Na noite em que voltava do samba na casa de Carminha, pude ouvir pelo menos três batidas de tambores em diferentes pontos do caminho (em torno de seis quilômetros) que fiz da casa até o lugar onde estava hospedada.

⁶ É possível ler em uma miríade de análises presentes no *Esboço de uma teoria geral da magia*, ecos de formas e fórmulas que falam acerca do terno das almas. Para citar apenas algumas, temos como qualidades de lugares a serem realizados ritos mágicos os cemitérios, encruzilhadas e, certamente, como seqüência lógica dessa relação, becos e beiras de rio, como observei nos rituais em Andaraí. Ao dissertarem sobre instrumentos com valor mágico próprio, encontramos a matraca, único instrumento presente no terno, cujo uso possui uma ciência própria, cercada de interdições.

das representações mágicas, as “almas dos mortos” – ou ao menos aquelas dotadas de *mana* – como a primeira categoria de espíritos mágicos. Nas palavras do autor:

Seres e coisas que são, por excelência, mágicos, são as almas dos mortos e tudo o que diz respeito à morte: testemunha-o o caráter eminentemente mágico da prática universal da evocação dos mortos (...). Esses mesmos mortos são igualmente objetos dos ritos funerários, às vezes dos cultos de ancestrais nos quais se marca o quanto sua condição é diferente da dos vivos. (Mauss, 2003:153).

De forma análoga, Dora fundamenta a relação entre a força dos benditos e o chamado das almas, ampliando o uso de benditos para fora do momento do ritual do terno, tendo em vista que a própria noção de almas como dotadas de propriedades mágicas não se limita ao ritual de lamentação. As arestas costumeiramente estabelecidas quando observamos o uso dos benditos são insuficientes para dar conta dos muitos espaços e significados a eles atribuídos, pois benditos não estão restritos ao âmbito da devoção em manifestações do catolicismo popular. Em uma das conversas com Dora sobre suas experiências no jarê e sobre as consultas com curadores⁷, fui instruída por ela a rezar benditos específicos em situações que envolvessem dificuldades pessoais e quando alguém conhecido incorporasse ou estivesse sob influência de um espírito maldoso. Esse fato me levou a perceber a linguagem do bendito como aberta, popular e compartilhada. Ao contrário da existência de textos secretos dos rituais de lamentação observada por vários autores, inclusive por Elizabeth Tolbert (1990), a abrangência da eficácia dos benditos e a pluralidade de uso, tanto coletivo quanto individual, dá o tom de sua dimensão mágica. Nesse marco, o caráter mortuário das rezas e o peso do luto, tão presentes nos rituais do terno das almas, mesmo quando experimentam um deslocamento simbólico, preservam a validade de seus efeitos.

* * *

Temos ainda algumas questões analíticas que resvalam na instabilidade conceitual das categorias de canto e reza, fala e música. Acredito que algumas dessas questões passam pela pergunta feita por Stanley J. Tambiah, em *The Magical Power of Words*: qual é a base do poder mágico das palavras? (Tambiah, 1985:29). Vimos anteriormente que o texto musical é central para a eficácia da comunicação com entre vivos e mortos no ritual, mas não se restringe a ele. Percebemos que, apesar de um ritual cujas origens remontam antigas tradições católicas, as raízes mágicas de suas práticas não permitem uma oposição entre cantos/magia e rezas/religião. Como um ou como outro, os dois pares parecem empreender o mesmo tipo de comunicação com o divino, com as almas. A linguagem do ritual de lamentação, expressa nos benditos, não é diferente da

⁷ Curadores e curadoras são nomes para pessoas que exercem a função de guias espirituais, como Carminha, a dona do jarê. Essas pessoas podem ter um lugar fixo onde realizam trabalhos ou serem espécies de profetas nômades, realizando festas, batismos e consultas pessoais em diferentes cidades. Dora conheceu muitos curadores ao longo de sua vida, mas diz acreditar em poucos deles. Possui, inclusive, vários métodos para saber quais deles falam a verdade e quais apenas blefam. Ela não acredita que atar-se a uma pessoa ou credo irá ajudá-la em sua busca espiritual. Quando muito, vai ao jarê sambar e ajuda em alguns trabalhos, fugindo quando a designam a uma responsabilidade maior. O terno é, para ela, uma obrigação que visa reparar erros do passado. Sua espiritualidade é um aprendizado, muitas vezes, solitário – aberto, contudo, a inúmeras influências e possibilidades.

linguagem ordinária, tendo como ponto de relevância no processo de comunicação o elemento musical. Nesse sentido, é preciso lembrar que o poder dos benditos não está ligado aos padrões musicais, mas aos textos, ao passo que o estabelecimento da comunicação é definido por meio dos recursos individuais da toada.

No ritual, entendido enquanto um sistema culturalmente construído de comunicação simbólica, a união entre forma e conteúdo é essencial para a realização de seu caráter performativo e de sua eficácia. A magia, como propõe Tambiah, adquire sentido no casamento entre resultados práticos e efeitos sociais. É importante salientar que não intento, na presente análise, restringir o ritual de lamentação a entoação de benditos. Foi, contudo, por meio da teoria nativa que a relevância crucial desses elementos veio à tona e tomou uma dimensão grandiosa na interpretação das rezadeiras e, por extensão, naquela aqui empreendida. Isso porque, quando entoado, o bendito intenta causar efeitos prescritos com base na crença em sua capacidade de efetuar a comunicação com as almas em territórios extramundanos. A união entre palavras, sentido, força convencional e efeito lembra as noções propostas por John L. Austin (1962) de força ilocucionária e de efeitos perlocucionários. Uma leitura possível sobre as relações entre dizer, chorar, rezar e cantar poderia, portanto, partir da reflexão acerca da teoria de atos de fala (*speech acts*) elaborada por esse autor.

Atos rituais são atos performativos e convencionais: a performance de um ato está orientada pelo quadro da ação social no qual ele se insere. Todavia, os efeitos, também convencionais, podem acontecer ou não. Isso significa dizer que o efeito perlocucionário esperado no proferimento de uma palavra/na feitura de uma ação, não invalida a sua dimensão performativa (Tambiah, 1985:135). Para Austin, o uso da linguagem como ação social emerge no ato de fala, por meio da correlação elocuições performativas e forças ilocucionárias. Nesse marco, a lamentação é uma tentativa de fazer algo com palavras e não apenas uma performance ritual em termos estilizados. De acordo com Austin, a enunciação de palavras, é, via de regra, o principal evento na performance de uma ação, mas está longe de ser o único evento necessário para o ato seja plenamente realizado. Deve haver uma série de circunstâncias específicas que garantam a enunciação das palavras, as quais, por sua vez, precisam ser apropriadas. Além disso, não apenas a pessoa que evoca, mas todas aquelas que se engajam na situação de proferimento, realizam outras ações, mentais ou físicas, e também a enunciação de palavras.

Existe uma ordem de condições, na teoria de Austin, para que o enunciado de palavras ocorra de modo satisfatório: tais procedimentos devem ser executados por pessoas que possuem determinadas crenças, sentimentos e intenções. Sem tais exigências, as pessoas engajadas nos atos em questão estarão cometendo um abuso do procedimento, o que significa dizer que haverá falta de sinceridade na enunciação – nas palavras do autor, os enunciados serão “infelizes”. Na lamentação das almas, podemos pensar que o idioma paralelístico dos benditos é um elemento da força ilocucionária que garante o efeito de alimentar as almas dos mortos, sendo mais ou menos feliz na gradação de poder presente no próprio texto musical. As toadas, na forma como foram descritas por Dora, estão submetidas a critérios de infelicidade e felicidade, ainda que na composição analítica, figurem como elementos não-verbais. Elas estão, contudo, afeitas a individualizações que levam em consideração o compartilhamento de uma crença e a participação em outras ações, como, por exemplo, nas disputas pelo conhecimento da ciência do terno.

A teoria dos atos de fala proposta por Austin permite ampliar a compreensão escopo de significação dos benditos na lamentação das almas. É preciso olhar e ouvir esse escopo dentro e para além do momento do ritual, ainda que este condense tantos símbolos e sentidos. Tambiah (1985) define ritual como um complexo de palavras e ações e pontua a necessidade de mostrar a interconexão entre elas. Para o autor, o objeto último dos rituais são as pessoas nele engajadas, as quais operam uma relação metafórica entre palavras e atos. Ao considerar que essa definição possui menos o caráter de limitação do que o de abrangência, a proposição de Tambiah nos ajuda a entender como a fronteira entre fala e música – entre os elementos verbais e não verbais no ritual de lamentação das almas – caminha para uma interpretação conjunta ao invés de uma separação rígida.

Ao entoar benditos em situações fora dos ritos comuns ao terno das almas e ao perceber as relações entre as pessoas envolvidas no momento de sua enunciação, percebemos que a delimitação fixa das fronteiras entre música e fala carece de sentido. No lugar das retas inertes de uma figura geométrica, vemos a formação de uma trança complexa, cujos fios se montam e remontam ininterruptamente. Essa trança me faz recordar os benditos cantados/rezados pelas mulheres do terno em sua configuração sonora, na qual muitas vozes que se sobrepõe em vários tons e tempos diferentes formando um coro polifônico e pesaroso, envolto em um luto interminável por aqueles que já se foram. Assim, imagens, sons, eventos, discursos e teorias, mais do que instrumentos analíticos, são, nesse texto, tímidas tentativas de aproximação às tramas delicadas das nossas, outras e tantas sensibilidades.

Referências Bibliográficas

- ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*. New York: Oxford University Press, 1962.
- BRIGGS, Charles. “Since I am a Woman I Will Chastise my Relatives: Gender, Reported Speech, and the (Re)production of Social Relations in Warao Ritual Wailing”. In: *American Ethnologist* 19 (2): 337-61, 1992.
- CARAVELI-CHAVES, Anna. “Bridge Between Worlds: The Greek Woman’s Lament as Communicative Event”. In: *Journal of American Folklore* 93: 129-157, 1980.
- CRAPANZANO, Vincent. “Self-Characterization”. In: *Hermes’ Dilemma & Hamlet’s Desire. On the Epistemology of Interpretation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- _____. “Wept Thoughts: The Voices of Kaluli Memories”. In: *Oral Tradition* 5 (2-3): 241-66, 1990.
- FELD, Steven e FOX, Aaron. “Music and Language”. In: *Annual Review of Anthropology* 23: 25-53, 1994.
- JAKOBSON, Roman. “Closing statement: Linguistics and poetics”. In: *Selected Writings* vol. 2. New York: Mouton, 1971.

MAUSS, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”. In *Sociologia e Antropologia*. pp. 47-181. São Paulo: Cosac & Naify [Originalmente publicado em *L'Année Sociologique*, 1902-1903, em colaboração com H. Hubert], 2003.

ROCHA, Ewelter. “Cantar os mortos: benditos fúnebres nas sentinelas do Cariri (CE)”. In: *Revista Antropológicas* 17 (1): 49-66, 2006.

TAMBIAH, Stanley J. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

TOLBERT, Elizabeth. “Magico-Religious Power and Gender in the Karelian Lament.” Herndon, M e Ziegler, S. (eds.). In: *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1990.

URBAN, Greg. “Discourse, Affect, and Social Order: Ritual Wailing in Amerindian Brazil”. In: *American Anthropologist* 90 (2): 385-400, 1998.