

As excelências e o fenômeno da carnavalização

Sonia Albano de Lima

Resumo: O artigo aborda uma tradição popular brasileira – as *incelências*, reflexo de uma cultura popular anterior à Idade Média. Elas, em essência, são os cantos sem acompanhamento instrumental entoados nos rituais funerários em boa parte do território brasileiro, com o objetivo de facilitar a entrada do moribundo ao céu. O texto contém alguns exemplos musicais extraídos de uma fita gravada com *incelências* recolhidas *in loco* e busca as influências que este cerimonial herdou do fenômeno da carnavalização da cultura popular na Idade Média e no Renascimento.

Palavras-chave: Incelências, fenômeno da carnavalização, tradição popular brasileira, exemplos musicais de excelências, cultura popular na Idade Média e no Renascimento.

Introdução

As excelências, chamadas popularmente de *incelências* ou *excelências*, constituem uma série de cantos executados durante o ritual funerário. São parte de um cerimonial de velório praticado em todo o Brasil, principalmente na Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Amazonas e Minas Gerais. Entoa-se ao pé do morto um canto sem acompanhamento instrumental, em uníssono ou a várias vozes, com uma série de doze versos ininterruptos, que ritualmente faz lembrar os doze apóstolos. Diferem dos *benditos* que são cantados à cabeça do defunto. As excelências facilitam a entrada do moribundo ao céu, visando purgar seus pecados e provocar-lhe o arrependimento. Uma vez iniciado o cerimonial do velório, esses cantos não serão mais interrompidos, e as cantadoras seguirão o cortejo até o final, pois acreditam que, ao se iniciar uma excelência, Nossa Senhora ajoelha-se para só se levantar ao final. Se houver uma interrupção, ela ficará de joelhos, e o espírito, devido ao desrespeito, não ganhará a salvação.

Com menor frequência, as excelências também são cantadas para os enfermos e, esporadicamente, em forma de rogativa contra os perigos de uma peste ou tempestade. No Nordeste, no caso de enfermos, as velhas cantoras cantam ao redor do doente colocado numa rede. No Norte e no Sudeste, os doentes são colocados em camas. Muitas vezes, as senhoras cantadoras permanecem à porta para receber o sacerdote, o que de certa forma manifesta o fenômeno da purgação do pecado.

São vários os cantos de excelência executados durante o ritual funerário: para ajudar o moribundo a morrer, da hora da morte, de oferecimento, da mortalha, da despedida e da reza do caixão. É muito comum a *incelência* da barra do dia, entoada quando nasce o sol. Esses cantos têm raízes bastante antigas na história da humanidade e uma forte ligação com certas expressões de oralidade. Eles formam um sistema com várias partes – geralmente doze – que têm nomes especiais. Uma mostra deles está contida na fita gravada cedida pela folclorista e pesquisadora Niomar de Souza Pereira:

1. Duas excelências de Trajano Morais, RJ, recolhidas por Cássia Frade em 1980 (*in loco*).

2. Uma excelência de São Francisco de Paula, RS. Discos Marcus Pereira, MPA-2011, 1975.

3. *Incelências* – quatro temas, dois deles recolhidos em Tumtum, MG, por Frei Francisco Van Der Poel, 1945, e as duas restantes, recolhidas no Amazonas por Mário Upiranga Monteiro [s.d.]. Cant. do Povo, de Ely Camargo (Reprodução de folclore). Discos Panorâmico-EPD 0623.

O documento sonoro aponta os vários locais onde se realiza esta prática musical. É bom salientar que as excelências são igualmente cantadas em Portugal (Jaime Lopes Dias, *Etnografia da Beira*, III 59, Lisboa, 1929).

Na sociedade atual, o silêncio e a consternação diante do morto constituem a prática mais habitual de prestação de homenagem, mas não foi esta a conduta adotada pelos antigos povos. Os cantos mortuários que as mulheres antigas dedicavam aos seus maridos guerreiros falecidos em combate, os cantos improvisados realizados por uma única voz, feminina de preferência, que manifestavam a dor pela perda de um ente querido, os cantos laudatórios que prestavam a última homenagem ao falecido são exemplos de uma prática arraigada dos antigos, que atribuíam à música, e, principalmente, ao canto, uma finalidade ritualística de expressão.

O Concílio III^o de Toledo, em 589, proibiu a execução de outros cânticos que não os de ordem religiosa e clerical em cerimônias religiosas. Mesmo assim, a música e a utilização de sons com ritmos variados sempre foram comuns nas celebrações fúnebres, com a função de conduzir as almas para um lugar de repouso e afastar a malignidade do mundo, o que faz presumir os nexos existentes entre o ritual funerário e os sistemas de expressão oral e musical.

Combarieu (1978), relata que, mesmo os gregos, já acreditavam na força de determinados cantos entoados pelos *incantateurs* (xamãs), para repor a vida a um morto que, a princípio, acreditava-se estar dormindo. Atribuíam a esses cantos um poder mágico que fazia ressuscitar os mortos.

Le pouvoir que confère la musique au chanteur ou à l'exécutant n'est pas seulement un pouvoir d'inhibition ou d'attraction; c'est un pouvoir absolu, souverain, sans limites déterminées, parce qu'il a pour fondement la possession des principes universels de la vie, ou la mise en contact du musicien avec eux, ou je ne sais quoi de surnaturel, de divin, d'invincible et d'inexplicable. Il ne se borne pas à déchaîner des forces inactives (comme celles que le physicien moderne suppose contenues dans la matière) ou à les faire entrer dans le repos; il excelle aux métamorphoses soudaines, comme un demiurge dont le caprice ne connaît aucune loi. [O poder que confere a música ao cantor ou ao executante não é somente um poder de inibição ou de atração; é um poder absoluto, soberano, sem limites determinados, porque ele tem por fundamento a posse dos princípios universais da vida, ou o contato do músico com esses poderes, ou não sei o quê de sobrenatural, de divino, de invencível e inexplicável. Ele não se limita a desencadear forças inativas, como aquelas que o físico moderno supõe estarem contidas na matéria, ou a lhes fazer entrar em repouso. Ele excede as metamorfoses repentinas como um demiurgo cujo capricho não conheceria lei alguma.] (COMBARIEU, 1978, p. 101-102. Tradução nossa)

É fato sabido que a música folclórica faz reviver antigas tradições populares. A folclorista Niomar de Souza Pereira declara:

A música folclórica não é comumente escrita, o que dá origem a variantes melódicas, rítmicas, harmônicas. De grande parte dela, não se conhece a forma original. Pode vir de antigas tradições, importando conceitos e interpretações inconscientes de fundamentos arcaicos, ou ter origem recente e fontes conhecidas. Em qualquer dos casos, como expressão de folclore, tem história que garante mecanismos de evolução, aceita alterações e renovações de repertório, decorrentes da inevitável criatividade humana – em última análise responsável pelo seu dinamismo. (PEREIRA, 1996, p. 20)

Antonio Alexandre Bispo ressalta a importância de estudar a música folclórica como uma maneira de inter-relacionamento mais íntimo, decorrente de uma ciência musical inerente à visão do mundo e do homem, transmitida pela tradição popular através dos séculos. Ele afirma:

As presentes reflexões desejam, portanto, chamar a atenção não à música percebida sensorialmente pelo observador, mas sim às concepções de cunho musical, ou melhor, científico-musical ou músico-científico intrínsecas aos autos, às danças e aos folguedos tradicionais, que, embora inaudíveis, fundamentam a sua realização e condicionam as expressões musicais audíveis, não podendo, entretanto, ser com elas identificadas. Como a música na sua realidade sonora está sujeita a influências de todo o tipo e às possibilidades oferecidas pelas circunstâncias, a consideração exclusivamente fenomenológica da música pode inclusive levar a mal-entendidos e até mesmo impedir a compreensão adequada do sentido da expressão cultural como um todo. (BISPO, 1996, p. 2)

No caso de tradições religiosas do culto de santos e de práticas místicas, o autor considera importante uma análise mais profunda, que veja seu sentido real, embora velado e místico, uma vez que essas manifestações não são exclusivamente lúdicas ou musicais, mas sim atos de culto e de vivência íntima de transcendental significado para os seus praticantes. Ele declara:

A compreensão deste sentido velado e do conjunto de concepções de natureza musical a serem reveladas não é fruto, em absoluto, de interpretações pessoais, de projeções filosófico-estéticas, de análises estruturais e de cunho cognitivo baseadas em proposições teóricas colocadas pelo próprio observador ou resultantes da recepção de correntes do pensamento vinculadas a autoridades do país e do exterior. Deve-se expressamente salientar que aqui se não pretende incentivar tendências subjetivistas e abrir caminhos para o desenvolvimento de uma ensaística de cunho literário no âmbito do tratamento científico da cultura. Pelo contrário, a atenção dirigida ao não visível e ao não audível, ou seja, a um sentido mediato, não manifesto de forma imediatamente reconhecível nas práticas de culto, nos autos e folguedos, exige de modo particularmente cuidadoso um rigoroso procedimento metodológico adequado ao objeto de estudo. (BISPO, 1996, p. 3)

Exemplos de excelências

As excelências constituem-se em manifestações de religiosidade popular por meio da realização musical. Os textos musicais que se seguem apontam a utilização de práticas musicais antigas utilizadas pelos europeus e também a existência de

códigos verbais que se aproximam de alguma maneira a alguns arquétipos, dentre eles o fenômeno da carnavalização.

Exemplo n. 1



TEXTO:

Rezadêra:

Às cinco hora da tarde
ele se viu tão agoniado

Sentinelas:

Desceu um anjim do céu
Êle ficô tão aliviado

Exemplo n. 2

♩ = 66

REZADÊRA

SENTINELAS



TEXTO:

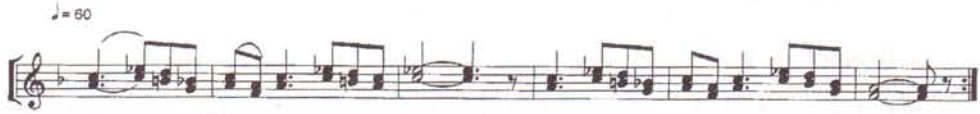
Rezadêra:

Uma encelência qu'e pra êle.
(repete)

Sentinelas:

Mãe de Deo, Mãe de Deo
Ó Mãe de Deo.
Rogai a Deo pru ele.
Mãe de Deo, Mãe de Deo.
Rogai a Deo pru ele

Exemplo n. 3



Excelência da Mortalha (cantada sem interrupção, com outro texto, onze vezes. Se o morto não estiver pronto, dão um “pára” para cantar a última).

Exemplo n. 4



TEXTO:

Nosso Sinhô
Pelo Deus do amô.
Veste esta mortalha
Que Deus te mandô.

TEXTO:

Rezadêras:
Já deu uma hora
Que o galo já cantô
Sentinelas:
Já deu luz Nossa Senhora
Seu bento filho sem dó¹

Os textos mostram um canto em solo entoado pela *rezadêra*, que de certa forma faz lembrar o Xamã – aquele que tem o poder de se comunicar com os mortos, ou com o “alto”. Este solo é seguido de um coro a duas vozes em intervalos paralelos de terças, entoado pelas sentinelas que lembram o cuidado de trazer as divindades para o “baixo” e purgar os pecados do morto com a luz divina. O canto assemelha-se ao responsorial. Pode também ser entoado por um coral. Muitas vezes, são utilizadas sinetas durante a execução, que chamam a atenção para o início da celebração.

Para a pesquisadora Maria do Carmo Vendramini, a utilização de sinos teve grande importância na vida social do país. Deles vão partir todas as mensagens de maior significação, tanto de natureza religiosa como não-religiosa, autorizadas pela Igreja. Ajudavam a obter a concentração dos fiéis, eram comuns nas festas e procissões. Anunciavam nascimentos, casamentos, falecimentos e enterros, além da extrema-unção levada aos agonizantes. Durante muitos anos, o sino fez um completo trabalho de informação.

As pesquisas do compositor Guerra Peixe apontam que na região da Bahia, as *rezadêras* e as *sentinelas* constituíam-se, na maioria, de vozes femininas. Já no Rio de Janeiro, o solista geralmente era um homem, e o coro compunha-se de vozes mistas.

As *sentinelas* podem ser equiparadas às carpideiras, que cantam e lamentam a morte, propiciando a entrada do defunto no céu. Segundo a pesquisadora Niomar de Souza Pereira, nas procissões do Senhor Morto, na sexta-feira da Paixão, na Semana Santa, em muitos locais encontram-se as carpideiras, também chamadas *eús*² ou *beús*. São mulheres vestidas de negro, cobertas de véus, que cantam lamentando a morte de Jesus. Essas mulheres caminham atrás da *Verônica* e durante todo o cortejo emitem um canto melismático e profundamente triste. Atualmente essa prática pode ser observada, entre outras, na cidade de Goiás- GO.

Os árabes tradicionais que habitam a cidade de São Paulo até hoje contratam carpideiras para os seus funerais. Essas se descabelam e gritam diante do defunto. É uma prática que encontra registro já na antiga cultura grega.

É importante mencionar que a transmissão oral das excelências é passível de transformação no tempo e espaço, uma vez que fatos folclóricos referenciados em um local e data de registro sofrem alterações de um lugar para o outro.

Um trabalho realizado pela folclorista Niomar de Souza Pereira demonstra, com muita propriedade e fundamento, que a utilização de terças paralelas, no entoar do canto das sentinelas, sofreu forte influência da música medieval européia, documentada desde o século XII. Embasada em escritos de Hugo Riemann, Donald J. Grout, Gustave Reese, Erwin Leuchter e Bruno Nettl, essa pesquisadora declara que a Inglaterra empregou largamente esse estilo contrapontístico. No século XIII, a prática do paralelismo de terças e sextas foi comum nas composições polifônicas, empregado em franca conexão com o estilo folclórico. No século XV a técnica do fabordão foi usada de maneira especial para os cantos mais simples do ofício religioso. Segundo Leuchter, a terça e sua inversão, a sexta, foram muito utilizadas também pela música popular, em oposição à música sacra. Niomar Pereira relata ainda a expansão desta prática musical por toda a Europa.

A influência da carnavalização nas excelências

As festas populares desempenharam uma função importante na cultura européia e transcorriam durante todo o ano. Como exemplo dessas festas anuais temos a Páscoa, o Primeiro de Maio, o Solstício de Verão, os 12 dias do Natal, o Ano Novo, o Dia de Reis e por fim o Carnaval. No sul da Europa, o Carnaval era a maior festa popular do ano. Nesse período havia o predomínio da impunidade, da liberação, do excesso. Era a época favorita para a encenação de peças. A estação do Carnaval começava em janeiro, ou mesmo em finais de dezembro. A animação crescia à medida que se aproximava a Quaresma, que se contrapunha substancialmente com esse

período determinado. O Carnaval era uma peça teatral imensa na qual as principais ruas e praças se convertiam em palcos. As cidades tornavam-se um teatro sem paredes, e os habitantes eram os atores e espectadores, que assistiam à cena dos seus balcões. Não havia uma distinção marcante entre atores e espectadores, eles se mesclavam e se confundiam. Havia o consumo exagerado de carnes, guloseimas de todos os tipos e bebidas. O povo cantava e dançava na rua, usando máscaras e fantasias. Os homens e mulheres travestiam-se, ou então, trajavam-se de padre, diabo, bobo ou mesmo de animais selvagens. A multidão não só se fantasiava como também representava papéis determinados. Os animais eram vítimas usuais das loucuras do período e muitas vezes eram sacrificados. Havia, além das agressões físicas, os insultos verbais. Os cantos satíricos ocorriam com muita frequência.

O Carnaval em tudo contrastava com o ritual da Quaresma, pois significava a brincadeira, o êxtase, a liberação, com excesso de comida, sexo e até mesmo de violência (BURKE, 1989, p. 202-28). Se de um lado essa festa popular transformou-se no símbolo da cultura popular tradicional, a Quaresma em contrapartida, representou para a Igreja Católica e Protestante, a possibilidade de reformar essa cultura popular dentro de novos padrões. Esse movimento de reforma cultural assumiu proporções diversas de região para região, e também do lado dos protestantes e dos católicos.

Tanto os reformadores protestantes como os católicos investiram maciçamente contra as práticas pagãs realizadas durante o Carnaval. Combateram a magia, a feitiçaria, as desordens, os rituais antigos, os mitos e principalmente a dança. Tentaram criar uma nova cultura popular. Segundo Burke, o ponto crucial da questão sempre esteve presente na insistência dos reformadores de separar o sagrado e o profano. Diz o autor:

A reforma da cultura popular era mais do que apenas um outro episódio na longa guerra entre os devotos e os não-devotos, mas acompanhava uma importante alteração na mentalidade ou sensibilidade religiosa. Os devotos se empenhavam em destruir a tradicional familiaridade com o sagrado, pois acreditavam que a familiaridade alimenta a irreverência [...] A segunda grande objeção à cultura popular tradicional era moral. As festas eram denunciadas como ocasiões de pecado, mais particularmente de embriaguez, glotoneria e luxúria, estimulando a submissão ao mundo, à carne e ao Demônio. (BURKE, 1989, p. 235-236)

Em última análise, observa-se nesse período um conflito aberto entre duas éticas: a ética dos reformadores e a ética tradicional, que enfatizava a generosidade, a espontaneidade e manifestava uma certa tolerância à desordem.

A reforma protestante foi bem mais radical do que a reforma católica. Apresentou tendências exaustivas à eliminação da cultura tradicional. A reforma católica diferentemente assumiu proporções mais amenas. Ela não objetivou a eliminação dessa cultura popular, mas a adequação dela aos novos valores.

Várias práticas foram adotadas para a nova aculturação. Dentro da liturgia alguns aspectos importantes devem ser observados. Os protestantes, preocupados em doutrinar a população, transformaram velhas melodias populares em hinos adequados ao novo modelo litúrgico. Boa parte da cultura popular tradicional foi parodiada pela cultura oficial. O teatro foi igualmente colocado a serviço dessa nova ordem religiosa.

A cultura católica reformada distinguiu-se em menor proporção da cultura popular tradicional. Também fizeram uso da contrafação,³ mas adaptaram várias festas populares e rituais pagãos aos novos padrões religiosos. Os reformadores católicos empregaram muito mais imagens e rituais pagãos do que os protestantes. Os hinos foram bem menos importantes para a Europa católica do que para a Europa protestante. Houve uma introjeção, uma interação desses novos valores à cultura popular tradicional, não uma substituição.

Com base nessas informações, pode-se inferir, com certa margem de segurança, o quanto dessa cultura tradicional está incorporado aos cantos de excelências – um texto religioso de louvor a Deus dentro de uma melodia popular, com um linguajar coloquial; a utilização de carpideiras revivendo a imagem do sofrimento, da dor, do grotesco diante da morte, a transformação da vida em morte, o teatral; a figura da *rezadêra* que faz ressurgir o curador de almas, aquele que purga os pecados. Enfim, o rito, o sagrado, o espetáculo.

De certa maneira, as excelências conseguem estabelecer um rito próprio, extra-oficial, diferente do modelo idealizado pela liturgia oficial católica. Igualmente privilegiam a língua materna e popular, com todas as implicações estilísticas trazidas por esse procedimento, preterindo a língua latina.

Musicalmente, a utilização de terças-paraletas entre homens e mulheres origina a inversão de vozes (falso bordão), o que de certa forma reflete a inversão do mundo no fenômeno da carnavalização, o travestir-se.

Ainda que se trate de um fenômeno ritualístico de sagração à morte, envolvendo a polarização “alto” e “baixo”, no seu aspecto topográfico (alto = céu; baixo = terra), a cerimônia em si reverte ao princípio da vida material e corporal descrito por Bakhtin (1993, p. 16), ao introduzir durante a celebração a abundância de comida, bebida e em alguns casos até de danças típicas da tradição popular.

As práticas de eutanásia presenciadas por alguns pesquisadores, e não documentadas por razões mais do que óbvias, traduzem de certa maneira um processo de inversão de valores e um ato de violência e ilegalidade comum ao fenômeno em si. É praticada nos enfermos irrecuperáveis que demoram a falecer. Nesses casos extremos, algumas famílias chamam esses cantadores que praticam a eutanásia por asfixia.⁴

A prática musical das excelências representa um reflexo da cultura popular, uma interação de duas culturas polivalentes que se mesclaram muito antes da Idade Média. Elas são o exemplo vivo de uma tradição popular que dificilmente vai se perder no tempo.

Abstract: The article talks about a popular Brazilian tradition – the *incelências*, which is a reflex of a popular culture prior to the Middle Ages. In essence, the *incelências* are the chants without instrumental accompaniment which are intoned in the burial rituals in quite a great part of the Brazilian territory, with the purpose of facilitating the entrance of the dead person in heaven. The text contains some musical examples extracted from a recorded tape with *incelências* collected *in loco* and aims to search for the influences that this ceremonial inherited from the phenomenon of *carnivalization*, that is, turning into carnival of the popular culture in the Middle Ages and in the Renaissance.

Key words: “Incelências”, carnivalization, popular Brazilian tradition, musical examples, Middle Age.

Notas

1. PEIXE, Guerra. Rezas de defunto. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, set./dez. 1968.
2. *Euh* significa em latim a exclamação *oh!*
3. Prática de transposição ou substituição, em que os hinos religiosos eram modelados por canções populares e adaptados às suas melodias.
4. Depoimento pessoal da folclorista Niomar de Souza Pereira.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BISPO, Antonio Alexandre. Folclore e ciência da música: relações interdisciplinares. *Boletim de Leitura*. Associação Brasileira de Folclore, Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, n. 17, p. 2-4, ago. 1996.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- COMBARIEU, Jules. Le chant magique et la réssurrection des morts. *La musique et la magie*. Paris: Alphonse Picard et fils Editeurs; Genève: Minkoff Reprint, 1978.
- PEIXE, Guerra. Rezas de defuntos. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, set./dez. 1968. (Documentos musicais).
- PEREIRA, Niomar de Souza. A música dos instrumentos. *Boletim de Leitura*. Associação Brasileira de Folclore, Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, n. 17, p. 20, ago. 1996.
- _____. *De elementos europeus na música de tradições musicais religiosas brasileiras com considerações das práticas relacionadas ao Espírito Santo*. Conferência realizada no II Congresso Brasileiro de Musicologia e III Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira". Rio de Janeiro, 22 a 25 de abril de 1992.
- VENDRAMINI, Maria do Carmo. Sobre o sino nas Igrejas Brasileiras. In: BISPO, Antonio Alexandre et al. *Musices aptatio: collectanea musicae sacrae brasiliensis*. Roma, Consociationis Internationalis Musicae Sacrae (CIMS), Romae Publicationes/ Colonia, Institut für Hymnologishe und Musikethnologische Studien, 1981. p. 47-63.

Sônia Albano de Lima é pesquisadora nas áreas de performance e educação musical e dirige a Faculdade de Música Carlos Gomes em São Paulo. soniaalbano@uol.com.br