

DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0100-85872023v43n2res02>

YIANAGA, Michael. Alegria é devoção: sambas, santos e novenas numa tradição afro-diaspórica da Bahia. Campinas: Editora Unicamp, 2022, 343 pp.

Carlos Monteiro
Universidade Federal Fluminense
Niterói – RJ – Brasil
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9681-4097>

O SAMBA COMO MANIFESTAÇÃO DE FÉ

SAMBA AS A MANIFESTATION OF FAITH: REVIEW OF

Fruto de “pesquisas, reflexões e conversas” que começaram a ser desenvolvidas em 2008, ainda durante o mestrado do seu autor, *Alegria é devoção: sambas, santos e novenas numa tradição afro-diaspórica da Bahia*, do etnomusicólogo estadunidense Michael Iyanaga, é uma etnografia de cerimônias domésticas, conhecidas como rezas, uma tradição músico-devocional existente no Recôncavo Baiano. Nas cinco cidades onde foi realizado o estudo (Cachoeira, São Félix, Muritiba, Santo Amaro e Salvador), as rezas também são chamadas novenas, carurus, sambas, mungunzás, penitências, ou, simplesmente, devoções. Constituídas de rezas cantadas à capela, roda de samba, comidas e bebidas típicas, as novenas são, na definição de Iyanaga, “nada mais nada menos que a alegria do santo manifestada em canto, samba, suor e sorrisos” (:25). O livro, “feito com outro linguajar”, pretende ser “útil” não somente para pesquisadoras

e pesquisadores do campo da etnomusicologia, no qual a pesquisa prioritariamente se insere, mas também “para um público um pouco mais amplo”. Em sua observação participativa, o etnomusicólogo buscou conversar, entrevistar, cantar e falar com seus interlocutores e interlocutoras apenas em português, para que a obra ficasse “mais fiel às falas e ideias das pessoas”; optou também por escrever *Alegria é Devoção* diretamente em nosso idioma, e não em inglês, sua língua-mãe, para depois traduzi-lo. Iyanaga, que é professor adjunto de Música e Estudos Latino-Americanos no College of William and Mary (Virgínia, EUA), redigiu a maior parte de sua produção acadêmica em inglês, inclusive a tese de doutorado defendida em 2013, na Universidade da Califórnia, que se tornou “um rascunho” do livro aqui resenhado.¹

Como “os sons emitidos diante dos altares domiciliares quando as pessoas rezam” (:145) compõem a base analítica do trabalho, Iyanaga destaca logo na Introdução que, para além de um estudo descritivo, e mais do que um esforço para entender os motivos pelos quais todos os anos indivíduos franqueiam suas casas a amigos, amigas e parentes para celebrarem santos de suas devoções, a pesquisa tem como um de seus principais objetivos demonstrar que a tradição das novenas, como essas do Recôncavo Baiano, é parte da diáspora africana, é uma tradição “atlântica e afro-diaspórica”, e não somente “negra”. Iyanaga – que atuou como professor adjunto do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, entre 2016 e 2017 – define o livro como uma “mera etnografia musical”, um estudo de caso sobre a reza, entendida como “uma tradição de inspiração católica”, mas não essencialmente católica. Para o autor, a reza é mais uma face da contribuição religiosa dos povos africanos e seus descendentes que, aqui no Brasil, teria sido tratada homogeneamente, associada somente às “práticas que incluem a veneração de orixás, voduns, iniques ou outras entidades advindas da África (:26)”.

Para defender tal proposição, Iyanaga elenca três motivos. Primeiro, explica que a maioria das/dos praticantes das rezas, no Brasil, é descendente de povos africanos escravizados, indivíduos que foram “forçados a estabelecer novas vidas, novas cosmologias e novas práticas em terras americanas” (:36). Depois, ressalta que, no Recôncavo Baiano, são muito fortes as ligações entre as devoções domiciliares aos santos católicos e as tradições reconhecidas como afro-brasileiras, tais como o candomblé, o samba de roda, a capoeira, o uso do azeite de dendê para fins espirituais. A existência dessas porosas fronteiras entre tais tradições se explicaria pelo fato de todas terem sido engendradas no âmbito de um mesmo sistema atlântico.

Por fim, o terceiro motivo que o faz insistir em classificar a tradição das rezas como “atlântica e afro-diaspórica”, e não somente como “negra”, são suas raízes centro-africanas. Explica Iyanaga, citando estudos do historiador James Sweet (2007)², que cerca de 90% dos escravizados e escravizadas chegados ao Brasil até

1 IYANAGA, Michael Z. (2013), *New World Songs for Catholic Saints: Domestic Performances of Devotion and History in Bahia, Brazil*. Doctoral dissertation, University of California.

2 SWEET, James H. (2007), *Recriar África, cultura, parentesco e Religião no mundo afro-português (1441-1770)*.

1680 vieram da África Central, região na qual os portugueses já haviam aportado pela primeira vez em 1483, e de onde partiram aproximadamente 45% dos escravizados e das escravizadas de todo o continente africano. Ainda de acordo com Iyanaga, em 1491, menos de uma década depois da chegada lusitana ao referido território, Nzinga a Nkuwu, monarca do reino do Congo, aceitou o batismo cristão. O que comprovaria a presença do catolicismo na região, ainda no século XV.

Nos cem anos subsequentes, as crenças, os ritos, o dogma e a cosmologia católica “passaram a influenciar toda a sociedade do Congo e seus reinos, vassalos e povos vizinhos, transformando a cultura material e as práticas e ideias imateriais” (:37). Embora o catolicismo nunca tenha se estabelecido completamente sobre as tradições do Congo, pode-se afirmar que a partir de então começava a surgir “um novo catolicismo congolês”, estruturado sob elementos rituais, estéticos e cosmológicos oriundos das tradições locais e europeias. No que diz respeito à música-religiosidade, o catolicismo experimentado na África-Central já apresentava “misturas práticas e cosmológicas”, entre as quais, por exemplo, instrumentos europeus e africanos tocando juntos em dias de procissão. Entretanto, Iyanaga não defende que a tradição das rezas teve origem na África Central e foi “transplantada” para cá. Ele entende que tal tradição foi, isto sim, “criada, elaborada e inovada na Bahia”. Portanto, “a prática da reza no Recôncavo Baiano não é africana e nem europeia: é atlântica, é brasileira, é baiana” (:321).

A organização dos seis capítulos do livro segue a ordem do próprio ritual da reza, explica Iyanaga. Embora assinala que cada um deles possa ser lido separada e independentemente, de acordo com os interesses de cada leitor, o autor sugere que a leitura do Capítulo 1, “A reza: devoções musicais domiciliares”, seja feita antes da dos demais, pois ele “oferece um resumo de todas as partes da devoção”. Estruturado em seis perguntas básicas que norteiam o jornalismo (o quê, quem, quando, onde, como e por quê – sugeridas como base metodológica para o estudo da performance pelo etnomusicólogo e antropólogo Anthony Seeger (1980)³, orientador de Iyanaga durante o doutorado – o capítulo apresenta o que o autor chama de “etnografia da performance da reza”, na qual ressalta que tradição e obrigação familiares são fundamentais para as devoções, tanto nos aspectos cosmológicos como em sua prática litúrgica.

“Evento domiciliar feito em louvor a um santo católico”, a reza no Recôncavo Baiano, como já apontado anteriormente, também é chamada “novena”, “caruru”, “mungunzá”, “samba”, “devoção”. Esta última é a nomenclatura mais utilizada por lá, uma vez que o evento da reza é um ato de devoção que configura a fé, explica Iyanaga. Tais denominações se originam do fato de serem “fortemente interligadas e mutuamente implicadas”, pois “a novena”, segundo o autor, é a liturgia de cânticos

Lisboa: Edições 70.

3 SEEGER, Anthony. (1980), “Sing For Your Sister: The Structure and Performance of Suya Akia”. In: N. McLeod & M. Herndon (Eds.). *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions.

que abre o evento; “o samba”, a música e dança festivas que vêm em seguida; e o “caruru”, ou “mungunzá”, que ocorre na sequência, refere-se à comida do santo servida às pessoas presentes à reza. No caso dos pratos citados, o primeiro, à base de camarão e quiabo, é servido em louvor aos santos Cosme e Damião, e o segundo, onde o milho branco é o elemento principal, é em homenagem a São Roque. A reza domiciliar seria, portanto, um ato que está necessária e intrinsecamente conectado ao samba e às comidas afro-brasileiras.

“Essa aparente imprecisão taxonômica no linguajar” é resultado da “natureza familiar e íntima da reza”, cujos conceitos e ideias são transmitidos “pelo contato, pela experiência e pela prática”, dotando as devoções, por conseguinte, de “uma qualidade essencial de aditividade”. Não há um formato único de reza, mas por conta dos “padrões estruturais que a regem (padrões estes que são fluidos e negociáveis)” (:60), essa plasticidade litúrgica e estrutural, adverte Iyanaga, não o impede de entendê-la como uma instituição social. Ainda no capítulo 1, ele apresenta, por intermédio de tabela, a descrição dos eventos que se repetem no decorrer de uma reza. E ressalta que essas generalizações a respeito da liturgia do evento são fruto da sua experiência como participante de inúmeras rezas, que podem também apresentar algumas variações estruturais.

Se até determinado ponto da pesquisa Iyanaga tinha o foco das análises voltado apenas para aspectos sonoros, quando percebeu a importância dada pelas pessoas a seus altares, entendeu que precisava vasculhar as “múltiplas mediações” (Singer 1972⁴; Tambiah 1981⁵) contidas no fenômeno, se quisesse compreender toda a complexidade dele. Foi o que fez no capítulo 2, intitulado “Altar: a arte de colecionar recordações”. Uma vez que as pessoas se reúnem em semicírculos diante do altar para rezar, é por intermédio dele que o santo se faz presente na casa das pessoas, assim como é ele também que “dá vida à música (o suposto foco da etnomusicologia) por inspirar e contextualizar o canto em si, assim como o canto faz o altar vivo” (:46). As pessoas iluminam e decoram seus altares com flores, balões, panos coloridos para as rezas. Entretanto, explica Iyanaga, tais escolhas, como outras tantas, não são aleatórias, mas sim opções criativas feitas pelos devotos e pelas devotas. Elas representam singularidades da vida cotidiana e da cosmovisão de quem possui o altar, o qual atua como “uma amalgama viva de fragmentos de memórias coletivas e pessoais”, que compõem e representam “a complexa vida espiritual de uma pessoa ou família” (:113).

As duas partes seguintes do estudo Iyanaga reservou para analisar a novena, composta de aproximadamente 12 rezas cantadas, que abrem o evento. Essa compartimentação permitiu ao autor separar o conteúdo tecno-musicológico do material mais geral. No capítulo 3, “A novena: as estéticas do canto”, como o próprio título indica, o autor se dedica a estudar aspectos mais abrangentes, como, por

4 TAMBIAH, Stanley J. (1981), “A performative approach to ritual”. *Proceedings of the British Academy*, vol. 65:113-165.

5 SINGER, Milton. (1972), *When a great tradition modernizes*. New York: Praeger.

exemplo, “a ideologia sonora da novena”. A novena “boa” é aquela que simplesmente se realizou, na qual todos e todas cantaram corretamente até o fim, mas isso não tem relação com fluidez, afinação ou uniformidade, e sim com a intensidade da fé, uma vez que “as vozes são índices de devoção”. Ou seja, “o volume equivale à fé”. Quanto mais gente cantando correta e fortemente, maior será a devoção ao santo.

Já no capítulo 4, “A novena: liturgia em melodia e texto”, Iyanaga aborda aspectos mais musicológicos. Segundo ele, as novenas podem ser divididas em blocos temáticos. No primeiro, estão contidas as rezas destinadas ao Pai, ou, na fala de interlocutores e interlocutoras, à figura concebida como “acima de todos”. Seguem as orações à Virgem Maria, no segundo bloco; ao santo de devoção, no terceiro; e, fechando, no quarto e último bloco, a reza novamente é em louvor ao Pai. Iyanaga faz questão de acrescentar que, embora possa haver sutis mudanças na liturgia, a “aparente coesão estrutural da reza resulta da influência histórica e ou contemporânea da igreja católica” (:181); esse é um dos motivos que o faz entendê-la como uma “tradição de inspiração católica”. Por isso, explica o autor, mesmo sem ter nenhuma instituição controlando a reza, devotos e devotas aparentam estruturá-las em sintonia com as bases da Igreja.

Entre os elementos constitutivos dessa estrutura, encontra-se o samba, pois, para Iyanaga, mais do que um elemento lúdico, ele faz parte da própria devoção. No contexto da reza, “quanto mais samba houver, mais felizes as pessoas ficarão, e essa alegria coletiva acabará por alegrar o santo ainda mais” (:231). Diante de tal convicção, Iyanaga reserva o Capítulo 5, “O samba: alegria dos deuses e da gente”, para analisar, com uma abordagem um tanto mais musicológica, as três categorias de samba existentes nas rezas: o “samba do santo”, que consiste em cantigas em louvor ao santo homenageado, o “samba do caboclo”, quando o dono ou a dona da casa incorpora algum orixá – ambos executados nessa ordem, após a novena – e o “samba da gente”, uma roda de samba de caráter secular, que vem depois da comida ser servida, encerrando o evento. Já no Capítulo 6, “O samba: uma análise do samba de santo”, o último do livro, Iyanaga analisa mais aprofundadamente, do ponto de vista musicológico, aspectos das tendências melódicas e rítmicas e o problema da vocalização no samba do santo.

Por estar inserida no campo da etnomusicologia, a obra dedica atenção especial à dimensão sonora das rezas. Além do Capítulo 6, há, ainda, quatro pequenos relatos etnográficos – chamados festas – sobre três rezas das quais o autor participou. Esses relatos antecedem os capítulos 1, 2 e 3. Eles são acompanhados de seis códigos QR que dão acesso aos áudios das três festas relatadas, os quais, somados, perfazem cerca de três horas de gravação. Diante do objeto de pesquisa que Iyanaga classifica como “fugidio”, uma vez que “cada devoção é, sem dúvida, um universo com idiosincrasias, lógicas e contradições específicas” (:25), a audição dessas gravações nos permite não apenas sentir um pouco da energia emanada pelos sambas e rezas executados durante as festas ocorridas em casas de famílias do Recôncavo Baiano, como também nos dá

acesso a um documento da sonoridade cotidiana dessas casas, sem filtros, como um telefone a tocar, o choro de uma criança e as risadas de várias delas a brincar.

Há também dois “Interlúdios”⁶, um antes do Capítulo 4 e outro antes do 5. Embora tenham a ver com as partes que os antecedem e sucedem, suas abordagens são um tanto desconexas dos conteúdos destes e, por isso, foram tratados separadamente, avisa Iyanaga. O primeiro deles, baseado em histórias orais e em sua convivência, reflete sobre as rezadeiras, mulheres responsáveis por conduzir o canto durante as rezas. Existem também rezadores, mas estes “são hoje bem raros”. Já no segundo interlúdio, a partir de uma reinterpretação da historiografia do samba e de uma breve pesquisa histórica sobre danças e músicas negras em contextos religiosos no Brasil colonial, o autor expõe uma reflexão que vai de encontro à recorrente abordagem historiográfica que trata o samba como “manifestação lúdica e profana”. Diante dos dados históricos coletados, que apontam para o fato de ele ter sido engendrado a partir de, ou, no mínimo, em conjunto com práticas religiosas, “o samba não seria ‘a parte profana’, da festa sagrada, mas sim a própria devoção” (:47).

São muitas as contribuições trazidas por Michael Iyanaga. Refletir, tal qual fez no Capítulo 2, sobre os altares como uma “amalgama viva de fragmentos e memórias coletivas e pessoais”, dotado de uma “qualidade essencial de aditividade”, é uma delas. Outra é quando expõe com clareza os aspectos etnográficos que compõem os altares, em suas mais diversas dimensões, destacando inclusive os aspectos individuais e coletivos que os constitui. Tendo claro que até mesmo as lembranças de eventos que só nós vivemos, diante de objetos que só nós vimos, “permanecem coletivas, e nos são lembradas pelos outros”, porque “nunca estamos sós”, tal qual propõe Halbwachs (2004)⁷, teria sido pertinente uma reflexão mais esmiuçada sobre a maneira como são construídas as memórias. Iyanaga poderia explicar, por exemplo, de forma mais analítica, que essas imagens “impostas pelo meio”, cristalizadas em forma de lembranças, alteram a noção que teremos conversada sobre um evento ocorrido, uma pessoa já conhecida. E ele mesmo admite que “ainda há muito a dizer sobre os altares”, cujo “estudo ainda carece de muito mais atenção”, e que apresentou “apenas a ponta do iceberg”. Porém, entre as possíveis e compreensíveis ausências de uma ou outra reflexão, o samba ser a própria devoção é, talvez, a mais instigante delas. Não apenas porque tem grande relevância para quem se dedica a estudar as interfaces do samba com religiões, mas, indo além, desejo confesso do autor, porque ela interessa também “a quem simplesmente gosta de rezar e sambar” (:317).

Submetido em: 7/07/2023

Aprovado em: 7/08/2023

6 Na música, parte instrumental ou vocal posicionada entre os trechos principais de uma composição de longa duração.

7 HALBWACHS, Maurice. (2004), *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro.

Carlos Monteiro* (monteirocarlos64@gmail.com)

* Doutorando em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (PPGS-UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Integrante do Laboratório de Estudos Socio-Antropológicos em Política, Arte e Religião (LEPAR/PPGS-UFF).

Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição Não-Comercial 4.0 Internacional.