

INFLUÊNCIA AFRICANA NA LINGUAGEM DOS SINOS DE SÃO JOÃO DEL-REI

Yuri Honorato Vieira¹, Dr. Marcos Edson Cardoso Filho²

1. Graduando em Música, UFSJ

2. DMUSI-UFSJ – Departamento de Música / Orientador

Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo mapear a influência da musicalidade do negro no desenvolvimento da linguagem dos sinos de São João del-Rei, MG. Para tanto foram realizadas gravações e transcrições, para partitura moderna, dos repiques executados durante a Semana Santa de 2017, na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. O material produzido foi posteriormente analisado em busca da presença do paradigma do *tresillo*, utilizando como referência os estudos de SANDRONI, 2001. A ampla identificação deste paradigma nas análises pode indicar tal influência, contribuindo para a valorização do negro como elemento fundamental no desenvolvimento da linguagem dos sinos desta cidade. O material produzido também poderá contribuir para a preservação da memória desta tradição e ampliação das possibilidades para novas pesquisas na área.

Palavras-chave: etnomusicologia; transcrição; análise musical.

Trabalho selecionado para a JNIC pela instituição: UFSJ.

Introdução:

A cidade histórica de São João del-Rei/MG, foi um grande expoente do ciclo do ouro, com mais de 300 anos de história. Preserva até os dias atuais tradições religiosas, culturais e sociais do séc. XVIII. Dentre elas, destaca-se a linguagem dos sinos, conservada por gerações e registrada como Patrimônio Nacional pelo IPHAN, em 2009. Sem dúvida, é a cidade onde tal linguagem encontra-se mais preservada no Brasil.

Trazida pelo colonizador lusitano, a tradição sineira assume o papel de comunicar mensagens e anunciar as atividades civis e da Igreja nas vilas da Colônia. A *Constituição Primeira do Arcebispado da Bahia*, de 1707, regulava os toques ditos “canônicos”, aqueles ligados à liturgia católica, embora houvesse ainda uma série de “toques de improvisação” ou “repiques”, estes mais abertos a sotaques e diferenças regionais (IPHAN, 2009).

Apesar de já prevista a automatização dos toques pelo *Código Sonoro da Campanalogia da Europa* e pela Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), São João del-Rei ainda conserva o toque manual, realizado com o auxílio de uma corda presa ao badalo para tirar os repiques. Ainda existem outros tipos de toques, como o dobre simples e o dobre duplo, conforme descritos por Aluizio Viegas (VIEGAS apud DANGELO, 2013), importante historiador local.

Os repiques são executados nas torres, onde encontram-se 3 ou 4 sinos de tamanhos e funções sonoras distintas. O pequeno faz a marcação; o médio faz a transição de timbres, enche o repique e dialoga com o grande, que responde ritmicamente e se apresenta hierarquicamente do ponto de vista sonoro, como o representante principal da Ordem (DANGELO, 2013).

A escola para o ofício de sineiro é prática, iniciada entre os 7 e 8 anos de idade, através da observação e audição. Tal atividade foi por muito tempo mal vista pela sociedade, tida como escola de malandragem, mas essa visão já foi superada. As qualidades de um sineiro, segundo Dangelo (2013), são: talento rítmico; ouvido apurado; destreza e força física; coragem; criatividade; e paixão pelos sinos, torres e coisas do ofício.

A presença do negro escravo como sineiro é destacada diversas vezes na bibliografia e gerou inúmeras suposições de estudiosos a respeito da influência da cultura musical africana no desenvolvimento de tal linguagem. Partindo deste ponto, este trabalho teve por objetivo realizar cientificamente um estudo para investigar tal influência, contribuindo assim para a memória e preservação dessa cultura e do povo negro.

Metodologia:

A metodologia adotada dividiu o trabalho em três etapas: registros, transcrições e análise.

Primeiro, foram realizados registros em áudio dos repiques executados durante a Semana Santa de 2017, buscando contemplar a maior variedade possível. Foi utilizado um gravador portátil profissional modelo ZOOM H6 com microfone X/Y posicionado na parte interna da torre principal da Catedral, entre o sinos Meiozinho e Sininho (do lado oposto estão Meio e Sino Grande), com o microfone voltado para dentro da torre, o ângulo de captação ajustado em 180° e o nível de ganho no mínimo.

O toque dos sinos no Centro Histórico durante esse período se concentra na Matriz do Pilar. O período mais intenso é entre a Quarta-feira Santa, após o Ofício de Trevas, e o Domingo de Páscoa, com uma longa pausa entre 16h de quinta-feira e 20h30 do sábado, único período do ano em que os sinos ficam completamente mudos, em respeito a morte de Cristo. O auge dos toques se dá na Procissão de Domingo de Páscoa, às 18h, quando as demais igrejas voltam a repicar seus sinos e há grande presença de sineiros nas torres.

O calendário dos toques e a viabilização do acesso às torres para realização das gravações foi possível através do responsável pela Matriz do Pilar, o sineiro Luiz Carvalho de Freitas. Os horários dos repiques seguem a liturgia da Semana Santa, com duração aproximada entre 25 e 30 minutos cada sessão.

Nesses momentos são tirados dois repiques distintos, sugeridos pelo sineiro responsável ou decididos entre os presentes, encerrando-se sempre com um terceiro, a Terentena Festiva, quando ocorre o dobre duplo a 360° (ou revirada).

Na segunda etapa, foram realizadas as transcrições para partitura. Os registros foram separados e arquivados de acordo com o repique a que se referem e a data/hora de execução. Depois, através do critério de clareza de execução (ou inteligibilidade rítmica), foram selecionados um registro de cada repique para servir de guia para as transcrições, as quais foram editadas – utilizando o software Audacity – a fim de recortar apenas o material essencial. Os demais registros foram utilizados para fins de comparação de questões relativas à forma musical e para melhor compreensão de determinados trechos, que por ventura não estivessem tão claros nas guias.

Ao final dessa etapa, houve mais um contato com o sineiro responsável para uma “revisão” do trabalho de transcrição realizado, quando foi possível mostrar o resultado, conferir alguns detalhes e contar com algumas pequenas correções dos padrões rítmicos e estruturas formais encontradas.

A última etapa, a análise, foi dividida em duas partes. A primeira ocorreu em paralelo ao processo de transcrição/digitalização das partituras – através do software Sibelius 7.5 – quando definiu-se a estrutura formal dos repiques. A segunda parte tratou de identificar o “paradigma do *tresillo*” nas transcrições realizadas. Os resultados encontrados nessa etapa serão melhor detalhados a seguir.

Resultados e Discussão:

Ao todo foram gravados 40 áudios, de 10 repiques diferentes. De acordo com o número de registros, em ordem decrescente, foram coletados: Terentena Festiva (12 registros); Tencão do Rosário (7); Batucadinha (5); Tencão Atravessado (4); Batucadinha Franciscana (3); Tons-tolins (3); Tanquins (2); Terentena (2); Tchens (1); Tens-tens (1). Depois, foi produzido um caderno de partituras, com transcrições de 9 dos 10 repiques recolhidos, onde os sinos aparecem dispostos em grade, do mais grave para o mais agudo, de baixo pra cima, considerando um conjunto de três instrumentos (Sininho, Meio e Grande). Por se tratar de uma variação da Terentena, onde adiciona-se apenas o dobre duplo no sino Grande, a Terentena Festiva não foi transcrita.

Durante o processo de seleção dos áudios para transcrição, observou-se uma grande complexidade com relação à articulação dos elementos que compõem a forma musical, além de uma enorme riqueza de detalhes rítmicos e improvisativos. Por outro lado, notou-se também uma organização formal geral bastante similar entre os repiques, onde grandes estruturas – compostas por padrões rítmicos característicos embebidos em preenchimentos improvisativos – são intermediadas por elementos de transição.

Diante disso, optou-se por resolver a questão formal de cada repique e transcrever os padrões rítmicos característicos, acrescidos de uma sugestão de preenchimento, tomando por base as execuções gravadas. Assim, foi possível realizar uma transcrição não-litera, mas que evidencia a essência de cada repique, permite a sua compreensão geral e possibilita a investigação a qual se propõe esse trabalho.

Para critério de diferenciação, utilizaram-se nas transcrições dois tipos de figura de nota: com cabeça e sem cabeça. O primeiro tipo diz respeito ao grupo de notas com ataque definido e intensidade forte, representando a rítmica característica. Já o segundo, agrupa dois tipos de notas, ambos com intensidade piano, porém um com ataque definido e outro indefinido, sendo elas o elemento base dos preenchimentos, que funcionam como uma espécie de *ghost notes* – notas de valor rítmico, porém de difícil discernimento. Vale a pena salientar que, no contexto de execução dos repiques, as notas de intensidade forte nem sempre representam a rítmica característica.

A estrutura formal dos repiques, de modo geral, pode ser entendida como uma divisão em três grandes momentos, aqui denominados: Seção Introdutória, Seção Central – dividida em Eixo Central e Eixo de Transição – e Seção Conclusiva (todas as denominações foram criadas especificamente para esse trabalho, com o intuito de traduzir de forma mais fiel possível as relações relativas à forma).

As transições entre seções dependem, na maioria das vezes, de chamadas – elemento musical previamente conhecido como indicador de mudança – fazendo com que a execução se torne um processo bastante orgânico e dinâmico. Esse fator gerou a necessidade de adoção de um modelo de escrita que mescla partitura tradicional e roteiros musicais não-lineares, recurso bastante utilizado em música contemporânea de concerto e em contextos não-tradicionais, a fim de facilitar a compreensão. De fato, entende-se que o conjunto de práticas (improvisos, brincadeiras, diálogos musicais, questões extra-musicais etc.) relacionadas ao toque dos sinos vai de encontro às possibilidades de utilização apenas da partitura.

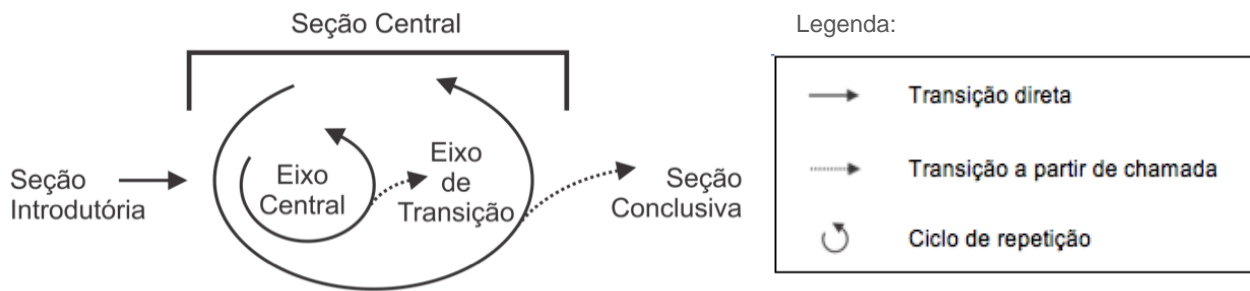
No excerto apresentado (Figura 1) é possível visualizar a forma de escrita, rítmica característica, preenchimentos, chamada, linha base, conforme descritos anteriormente.

Figura 1 – Excerto do repique Batucadinha (Eixo Central da Seção Central)

The image shows a musical score for three instruments: Sininho, Meio, and Grande. The score is written in 2/4 time and consists of four measures. The Sininho part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The Meio and Grande parts feature a simpler rhythmic pattern with quarter and eighth notes. The score is presented in a traditional staff format with a key signature of one sharp (F#).

Já na Figura 2, pode-se observar um exemplo de roteiro utilizando a simbologia criada.

Figura 2 – Exemplo de roteiro musical não-linear



A seguir, serão descritas cada seção e como podem ser entendidas suas lógicas de funcionamento – tomando por base todos os repiques transcritos, com exceção do Tencão do Rosário, que possui uma estrutura similar ampliada.

Na seção introdutória, o Sininho inicia com um padrão rítmico característico, que segue sendo tocado durante todo o repique, como uma linha-guia. Alguns compassos adiante, o Meião apresenta padrões curtos, como uma espécie de pergunta, respondida pelo Grande em um processo de aglutinação. O final desse processo resulta em uma articulação em conjunto entre Meião e Grande, que faz a transição direta para o eixo central da seção seguinte.

A seção central é o ponto de maior complexidade do repique. Sua primeira parte, o eixo central, é uma estrutura de repetição com fortes componentes de variações acumulativas – aqui, enquanto o Sininho segue com sua linha, Meião e Grande executam o padrão com preenchimentos, acentuando variações e complementos. O padrão característico dura uma quadratura e permanece em *loop* (repetição contínua), aguardando a chamada para a próxima seção. Muitos dos recursos improvisativos apresentados no eixo central são antecipações dos padrões que aparecerão no eixo de transição. Assim que o Meião toca a chamada, inicia-se o eixo de transição, onde Meião e Grande articulam juntos – com pequenas variações entre eles devido a maneira de cada sineiro articular os preenchimentos – encaminhando novamente para o eixo central, caso não seja executada a chamada para a seção conclusiva. No geral, a seção central costuma ocorrer no mínimo três vezes.

A seção conclusiva possui dois pequenos momentos. O primeiro momento, logo após o eixo de transição, é bastante semelhante ao eixo central. A única diferença é que ocorre uma chamada para uma parada antecipada, indicada pelo Meião em conjunto com o Grande, interrompendo o fluxo da quadratura ao meio. A indicação do fim é sobretudo sonora, mas também depende do contato visual, como acontece em contextos musicais em grupo de forma geral. Após a parada, o Grande faz um floreado – adição de ornamentos em torno do elemento principal – chamando uma resposta em conjunto do Sininho e Meião para finalizar o repique.







Encerrados todos os processos até aqui descritos, inicia-se de fato a investigação desse trabalho: mapear a incidência do paradigma do *tresillo*. Antes de apresentar os resultados encontrados, cabe definir rapidamente o conceito e demonstrar como se deu o processo.

O *tresillo* é uma terminologia criada por musicólogos cubanos, referindo-se a um ciclo de 8 pulsações, divididas em 3+3+2, ao qual é atribuída grande importância nas raízes musicais das Américas, sendo encontrado na música brasileira em diversos gêneros como o samba-de-roda baiano, o coco nordestino, o partido-alto carioca, o maracatu, o próprio samba, entre outros. Carlos Sandroni (SANDRONI, 2001) discute a questão relativa às associações de traços musicais e suas possíveis origens, debate que sempre gerou muitas dúvidas entre pesquisadores, fato que o leva a enfatizar a necessidade de se avaliar com muita cautela, contar com um embasamento bem fundamentado e articular com a compreensão da música em questão, para que tal associação não se torne um fato irrelevante e generalista. Com isso, o autor disserta sobre a ligação entre o paradigma do *tresillo* (denominação usada para o conjunto de suas variantes) e a concepção do “afro-brasileiro” ou do “tipicamente brasileiro”, durante o período anterior aos anos 1930.

Nesse sentido, é possível destacar características encontradas por pesquisadores de música africana em contraposição ao pensamento rítmico ocidental que contribuem para sustentar a questão da matriz africana do *tresillo* e, conseqüentemente, da linguagem dos sinos. São elas: a base aditiva do pensamento rítmico africano, baseada na soma de unidades menores, que podem não possuir um divisor comum; a imparidade rítmica (agrupamentos binários e ternários que dão origem a padrões rítmicos pares); e as *time-lines* (e o ostinato variado) – ostinatos rítmicos, estritos ou variados, geralmente de fórmulas assimétricas, que funcionam como orientador sonoro em meio a polirritmias.

Durante o mapeamento da incidência do *tresillo* nos repiques foram encontradas 6 variações, descritas no Quadro 1, a seguir:

Quadro 1 – Variações do *tresillo* encontradas nos repiques

	Varição I – padrão do <i>tresillo</i>
	Varição II – acrescenta uma nota antes do segundo toque
	Varição III – oculta o último toque
	Varição IV – diminui os valores, desloca o início e alonga o último toque
	Varição V – desloca o início e oculta o último toque
	Varição VI – expande os valores e acrescenta uma nota antes do último toque

A seguir, serão descritas as ocorrências de cada variação do *tresillo* nos repiques e assinaladas as respectivas seções e vozes (considerando o Sininho como voz base e Meião e Grande como vozes complementares) onde foram encontradas:

- A variação I aparece em 5 repiques. Em 4 (Tanquins, Batucadinha Franciscana, Tencão do Rosário e Terentena) ocorre no Eixo de Transição das vozes complementares e em 1 (Batucadinha) na voz base;
- A variações II e VI aparecem em 1 repique cada, Batucadinha Franciscana e Terentena, respectivamente, apenas na voz base, sendo que na Terentena a variação não configura linha-guia;
- A variação III aparece em 3 repiques. Em 2 (Tons-tolins e Tens-tens) na voz base e em 1 (Tencão do Rosário) no Eixo de Transição e na Seção Conclusiva das vozes complementares;
- A variação IV aparece em 1 repique (Tons-tolins), na Seção Introdutória das vozes complementares;
- A variação V aparece em todos os 9 repiques, em todas as seções, somente nas vozes complementares, e tem a maior incidência geral nessas vozes.

As seis variações do *tresillo* aparecem de forma literal em cerca de 18% da quantidade total de compassos transcritos, considerando as três vozes. Esse cálculo restringe-se às rítmicas principais, não levando em conta variações, preenchimentos (improvisos) e repetições. De fato, a incidência geral é bem maior. Outras células rítmicas, variantes não diretas do *tresillo*, de caráter complementar ou de contraposição também têm uma ampla incidência. Tais células, em geral contramétricas, também podem ser encontradas em outros contextos da literatura percussiva brasileira onde a presença do negro também foi base para o desenvolvimento. Esta observação, sem dúvida, abre caminhos para outras pesquisas futuras, que podem relacionar a rítmica encontrada na linguagem dos sinos com a rítmica de outras práticas afro-brasileiras, como o candomblé, entre outras.

Conclusões:

A ampla identificação do paradigma do *tresillo* nas análises, assim como de outros elementos típicos da musicalidade africana, associados ao contexto, sugere uma forte influência do negro no desenvolvimento da linguagem dos sinos de São João del-Rei.

Além da contribuição para a valorização do negro como elemento fundamental no desenvolvimento da linguagem dos sinos desta cidade, a publicação do material produzido também poderá contribuir para a preservação da memória desta tradição e para ampliação das possibilidades para novas pesquisas na área.

O estudo da técnica relativa ao toque dos sinos, por exempolo, poderá contribuir com o processo de entendimento e transcrição da linguagem. Essa é uma das questões que necessita ser amplamente estudada em projetos futuros, já que pode se mostrar como um fator determinante dos padrões rítmicos executados e vice-versa.

Referências bibliográficas:

DANGELO, A. G. D; BRASILEIRO, V. B. *Sentinelas sonoras de São João del-Rei*. Belo Horizonte: Estudio 43 – Artes e Projetos, 2013.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Nacional. *O toque dos sinos em Minas Gerais - Dossiê Descritivo*. Brasília: Ministério da Cultura, 2009.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917- 1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.