

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-graduação em História Social

Rafael Benvindo Figueiredo Galante

***“Essa gunga veio de lá!” – Sinos e sineiros na África Centro-
Ocidental e no Brasil centro-africano***

(Versão Corrigida)

São Paulo

2022

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-graduação em História Social

Rafael Benvindo Figueiredo Galante

***“Essa gunga veio de lá!” – Sinos e sineiros na África Centro-
Occidental e no Brasil centro-africano***
(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutor em história.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina C. Wissenbach.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G146? GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo
"Essa gunga veio de lá!" - Sinos e sineiros na África
Centro-Occidental e no Brasil centro-africano / Rafael
Benvindo Figueiredo GALANTE; orientador Maria
Cristina Cortez Wissenbach - São Paulo, 2022.
203 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Sinos. 2. Sineiros. 3. Capoeiras. 4. Ngunga. 5.
Diáspora Centro-Africana. I. Wissenbach, Maria
Cristina Cortez, orient. II. Título.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. “Essa gunga veio de lá!” – Sinos e sineiros na África Centro-Ocidental e no Brasil centro-africano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Cristina Cortez Wissenbach (orientadora)
FFLCH – USP

Profa. Dra. Glaura Lucas
Escola de Música - UFMG

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira
FALE - UFJF

Prof. Dr. Eduardo Possidonio
Museu da República

A todos os malungos reinadeiros que em diáspora guardaram
os fundamentos sagrados dos jingunga diá kitembo...

Aos jingana Tranca-ruas das torres
que com muita valentia,
soaram e defenderam
suas gungas até o encantamento.

A minha amada companheira
Mafuane Oliveira
essa tese é sua!

Agradecimentos *“aos presentes e aos ausentes”*

À minha orientadora Maria Cristina Cortez Wissenbach, primeiramente pela enorme paciência com as minhas faltas e angústias, e principalmente pelo apoio incondicional desde sempre e até o final. Sete anos depois e ainda mantenho integralmente o que havia lhe escrito nos agradecimentos da minha dissertação de mestrado:

O nosso encontro mudou radicalmente a minha vida e todas as minhas perspectivas dentro da universidade. Depois de todos estes anos de parceria e amizade, me faltam palavras para descrever e agradecer todo o carinho e aprendizado cotidiano. Nos vários cursos, nas viagens de campo com os alunos, na generosidade de todas as conversas, aprendi e continuo aprendendo, o que de fato significa ser ao mesmo tempo historiador e professor, especialmente de História da África, dentro de uma universidade pública no Brasil.

Os anos que se passaram a escrita dessas palavras só aumentaram a minha admiração e respeito pela historiadora e professora extraordinária que você é, assim como foram me trazendo consciência e alguma culpa por todas as dores de cabeça que lhe gerei ao longo desse processo de orientação. Digo com toda sinceridade que sem você a minha trajetória acadêmica não existiria, que sorte a minha ter lhe encontrado.

À CAPES, cujo suporte financeiro tornou possível em 2017 meu estágio de pesquisa em Maputo, Moçambique, no âmbito do convênio firmado entre a USP e a Universidade Eduardo Mondlane.

À Profa. Dra. Glaura Lucas, pela grande generosidade e acolhida que sempre manifestou em todas as nossas trocas e nos vários aprendizados que me ofereceu em nossas conversas virtuais e presenciais. Para mim foi sempre um presente encontrá-la no reinado dos Arturos. Muito obrigado por aceitar participar do processo de avaliação desse trabalho. As suas pesquisas sobre as musicalidades reinadeiras foram sempre uma grande inspiração e referência de pesquisa etnomusicológica.

Ao Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira, primeiramente por ter gentilmente aceitado participar da minha banca de doutorado. Encontrar-me com a sua obra, tanto a antropológica, quanto mais tarde a poética, representou um divisor de águas na minha trajetória, especialmente, por aqueles nossos caminhos cruzados nos reinados das Áfricas Gerais.

Ao Prof. Dr. Eduardo Possidonio, meu agradecimento por ter aceitado fazer parte da minha banca. É uma honra ter o grande pesquisador da diáspora centro-africana na cidade do Rio de Janeiro como meu interlocutor nessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Salloma Salomão Jovino da Silva, meu mestre e guia pelos difíceis caminhos de nossa diligência histórica coletiva para a construção de uma historiografia das musicalidades da diáspora africana no Brasil (e no Atlântico) que de fato esteja à altura da grandeza e da dignidade do legado civilizatório deixado pelos construtores dessas que são as maiores profecias de liberdade que a humanidade já produziu.

Ao Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo, pela generosa aceitação do convite para participar do meu exame de qualificação quando essa pesquisa ainda seguia por outros rumos. Agradeço por todos os importantes apontamentos e indicações feitas à minha pesquisa naquela ocasião.

As Professoras Doutoras, Ana Paula Alves Ribeiro e Juliana Gonzales, por me agradecerem com tantos aprendizados ao longo desses anos de boas trocas e por gentilmente aceitarem compor a banca de avaliação desse trabalho na condição de suplentes.

Um agradecimento como todo meu amor ao povo de Moçambique, país sede de boa parte dos meus sonhos e devaneios nos tempos de feitura desse trabalho, em especial a todos os amigos de Maputo que sempre me acolheram como se eu de lá fosse. Ainda que eu não volte a ter a honra e felicidade de viver em Moçambique novamente nessa vida, sei que tudo aquilo que vivi e aprendi neste país maravilhoso nunca mais sairá de mim e do que eu sou.

Meu agradecimento aos professores e funcionários do Departamento de História e da FFLCH-USP. Assim como, aos meus companheiros de orientação na pós-graduação que enfrentaram comigo as grandes angústias, prazos, agruras e dilemas de fazer (e defender) um doutorado em História Social em tempos amargos de pandemia e fascismo à brasileira.

À Iraci e suas filhas Bruna e Gisele, os anos foram passando, os amigos saindo da universidade, e vocês foram se tornando algumas das minhas amigas mais perenes (e presentes) na FFLCH. Muito obrigado por todas as conversas prazerosas, o apoio e afeto que recebi de vocês ao longo desses anos, alimentos para o corpo e a alma. Será sempre impossível pensar na USP sem pensar na família de vocês.

Um salve ao meu bom amigo Marco Mattoli, que partiu dessa vida num momento especialmente difícil para mim nessa pesquisa. Você estará para sempre vivo na memória daqueles que como eu tiveram a sorte de conhecê-lo. Grazie fratello!!

Um outro agradecimento póstumo ao imenso historiador baiano João da Silva Campos, cujo trabalho foi inspiração e fonte primordial para essa pesquisa. Um

historiador que como seu contemporâneo e contemporâneo Manuel Querino antecipou em décadas nos seus trabalhos os principais debates da historiografia brasileira contemporânea. Espero que oxalá um dia seu nome e sua obra ocupem o lugar merecido em nossa tradição historiográfica.

À querida amiga e colega de profissão Victória Larissa Ribeiro que no momento profissional mais desafiador que já vivi até aqui me auxiliou fundamentalmente para a criação da Mukanda Cultural mudando minha vida profissional e minha compreensão da educação para sempre. Desejo o melhor para ti e sua família!!

Um agradecimento especial a todos os alunos dos cursos que ministrei sobre as minhas pesquisas nessa última década, especialmente aqueles de todo o Brasil que felizmente pude encontrar virtualmente nesses anos tão difíceis de pandemia. Vocês foram fundamentais para tudo que pude produzir até aqui como professor e historiador. Minha compreensão dos significados da Educação, da Política e da História estão completamente permeados por tudo aquilo que aprendi ao longo desses anos com vocês.

À Ana Flávia Magalhães Pinto e Hélio Menezes, como sempre falo aos meus alunos, me aproximar ao longo desses anos da trajetória intelectual e política de vocês foi importante e inspirador não somente para esse trabalho, mas principalmente para aquilo que como historiador eu ainda sonho realizar. Que felicidade a minha tê-los até aqui também como amigos e parceiros de caminhada.

Ao camará Allan da Rosa, por todas as conversas, músicas e histórias nas madrugadas insones. Meu muito obrigado também pela escuta sempre interessada e atenta para comigo e minha pesquisa. Aprendi demais contigo e sua mirada ao longo desses anos meu mano.

À grande Aline Motta que me deu a honra de ser seu parceiro, abrindo as portas do seu mundo para que meu trabalho de historiador pudesse se desdobrar também nas suas artes visuais.

À querida Mariana Luiza, que generosamente me deu a oportunidade de colaborar com a sua produção audiovisual. Muito orgulho de ser testemunha e parceiro de sua obra. Oxalá possamos ainda levar muitas histórias de fundamento, dignidade e liberdade para as telas desse mundo.

À Alysson Bruno, amigo e mestre, por todos os ensinamentos e vivências que compartilhamos ao longo desses anos.

À Renato Fontes, irmão, colega de profissão e de torcida, amigo de todas as horas, meu agradecimento sincero por todo apoio e incentivo na vida acadêmica e por toda a parceria e cumplicidade nas horas mais difíceis da vida real.

À minha irmã Renata Santos, também colega de profissão, meu muito obrigado por todo os ensinamentos, os ótimos momentos e a sua amizade sempre fraterna, sensível e generosa.

Aos meus irmãos Mauricio Pazz e Felipe Siles pelas infindáveis trocas e parcerias ao longo desses anos de caminhada. Mauricio sempre será o interlocutor mais antigo de todas as minhas pesquisas, nós já pensávamos em música juntos antes mesmo de podermos imaginar que um dia faríamos disso nossas profissões. Felipe veio depois, mas sempre foi companheiro leal, obrigado por todos os ensinamentos mano, e meu muito obrigado pela colaboração preciosa e decisiva que você ofereceu para a realização dessa tese. Tenho muito orgulho do que construímos até aqui meus irmãos.

Ao irmão que a vida me deu Gabriel Carvalho, ombro amigo e parceiro de sonhos, obrigado por tudo!! Contar com sua amizade é uma honra e uma alegria.

À Mãe Sandra de Xadantã que com toda sua generosidade e sabedoria me acolheu em um momento de grande aflição, agradeço a senhora por todo apoio e os vários ensinamentos.

Aos meus irmãos reinadeiros dos quilombos de Justinópolis, Arturos e Ciriacos, assim como de todos os outros quilombos onde já estive, todo meu amor e agradecimento por tudo que vivi e aprendi com vocês ao longo desses anos. Essa e qualquer outra pesquisa que eu possa vir a fazer não existiriam sem esses ensinamentos. Que Rongondongo, Undamba Manganá Mussambi, e todos os jinganga do outro lado do espelho estejam sempre alumando vocês e todos aqueles que ainda virão!!

Aos meus pais, Cláudia Figueiredo e Luiz Galante, muito amor e gratidão sempre!! Que vocês possam perdoar todas as minhas ausências... e que a despeito de toda a distância física que tem nos separado, possamos estar cada vez mais juntos em nosso afeto e comunhão familiar. Vocês são minha base e fundamento, muito obrigado por todo amor e apoio incondicional... espero sempre poder fazer jus a tudo de bom que herdei do exemplo de vocês.

À minha tia e madrinha Maria da Glória, “Maró”, essa tese e o que ela representa para mim não existiriam sem sua presença e apoio em minha vida, como disse anos atrás na minha dissertação de mestrado: serei eternamente grato por tudo o que você fez por mim.

À minha amada Mafuane Oliveira, companheira de todas as horas, minha melhor amiga e maior inspiração. Não terei nunca como agradecer por todo o imensurável apoio que você me ofereceu durante estes anos. Como escrevi na dedicatória, esse trabalho é antes de tudo seu! Só você sabe de fato o que eu passei e principalmente tudo o que nós passamos para chegarmos até aqui. Muito obrigado por estar ao meu lado sempre em todos os vales e montanhas desse caminho tão difícil. Eu espero poder estar ao seu lado quando chegar a minha vez de literalmente retribuir essa parceria no teu doutorado. Que oxalá eu possa estar sempre oferecendo todo o amor que você merece nesse nosso desafio contínuo de materialização de cada um dos nossos sonhos compartilhados.



Figura 1: "Gloria, Gloria!" - Sandra Eleta (1942). Comunidade dos congos de Portobelo, Panamá, 1979 - (35,5 x 27,5 cm). Galerie Agathe Gaillard, Paris, França.

De passagem pelas igrejas barrocas de Tiradentes, numa mirada, todo um bloco pesado de culpa e miséria a se abater sobre os fiéis. Os negros fiéis eram (ainda são?) os mais feridos daquele peso dourado a sacrifício. Mas que se não veja o que apenas se vê: os construtores da obra, negros capazes de Obras, abriram respiradouros entre as paredes e sob a soleira da porta: para ver qual mundo? Imagine-se. Para ver é que abriram na treva do sacrifício a sua luz, sua luzidia razão. Aquele agora, se retorna, pede outros respiradouros: imaginários de resistência.
(Edimilson de Almeida Pereira)

RESUMO:

Esta tese corresponde a uma pesquisa de História Social da cultura voltada à compreensão do papel da diáspora forçada dos povos da África Centro-Ocidental no Brasil para a formação das várias tradições sineiras brasileiras. Buscando romper com uma perspectiva colonial euro-referenciada que sempre compreendeu os sinos das igrejas católicas no Brasil unicamente a partir de sua matriz cultural europeia, esse trabalho visa analisar os múltiplos sentidos que os sinos e seus sineiros tiveram ao longo da história do país a partir de um continuum que conecta essas tradições primordialmente à diáspora africana no Brasil. Entendendo a centralidade que os sineiros africanos e seus descendentes afro-brasileiros tiveram nesse processo, este trabalho parte da premissa que suas experiências históricas e respectivas construções de tradições culturais diaspóricas só podem ser efetivamente compreendidas a partir da historicidade dos próprios legados civilizatórios africanos. Nesse sentido, a primeira parte do trabalho se dedica a contextualizar os principais fundamentos das tradições sineiras centro-africanas existentes tanto antes como após a participação dessas sociedades nas complexas dinâmicas comerciais e socioculturais do mundo Atlântico. A partir dessa dinâmica o trabalho também traz uma análise do impacto que as tecnologias da cultura sineira europeia tiveram sobre o universo espiritual, político e sonoro daquela região do continente africano, acompanhando conseqüentemente suas diásporas forçadas nas Américas. A segunda parte do trabalho está centrada especificamente nos significados da experiência social de sineiros africanos e afro-americanos em campanários católicos do Brasil escravista, e finalmente o estudo dessas presenças no imaginário cultural oitocentista, por meio da literatura de Machado de Assis e da música do compositor João José Lopes Junior.

Palavras-Chave: Sinos, Sineiros, Capoeiras, Ngunga, Diáspora Centro-Africana.

ABSTRACT:

This thesis corresponds to a research on the Social History of Culture aimed at understanding the role of the forced diaspora of the peoples of West Central Africa in Brazil for the formation of the various Brazilian bell ringers traditions. Seeking to break with a colonial Euro-referenced perspective that has always understood the bells of Catholic churches in Brazil solely from their European cultural matrix, this work aims to analyze the multiple meanings that bells and their bell ringers had throughout in the country's history from of a continuum that connects these traditions primarily to the African diaspora in Brazil. Understanding the centrality that African bell ringers and their Afro-Brazilian descendants had in this process, this work starts from the premise that their historical experiences and respective constructions of diasporic cultural traditions can only be effectively understood from the historicity of African civilizational legacies themselves. In this sense, the first part of the work is dedicated to contextualizing the main foundations of the Central African bell traditions existing both before and after the participation of these societies in the complex commercial and sociocultural dynamics of the Atlantic world. Based on this dynamic, the work also analyzes the impact that the technologies of the European bell culture had on the spiritual, political and sound universe of that region of the African continent, consequently accompanying its forced diasporas in the Americas. The second part of the work is specifically focused on the meanings of the social experience of African and Afro-American bell ringers in Catholic steeples in slaveholding Brazil, and finally the study of these presences in the 19th century cultural imaginary, through the literature of Machado de Assis and the music of the composer João José Lopes Junior.

Keywords: Bells, Bells Ringers, Capoeiras, Ngunga, Central African Diaspora.

SUMÁRIO:

Introdução:	15
I - Sinos sem sineiros?	16
II - Sineiros sem etnicidade?	22
III - Sobre sineiros em diáspora:	28
IV - Metodologia e fontes:	32
V - Hemeroteca digital:	39
Capítulo I - Os sinos na África Central ocidental:	41
1.1 – Madibu, os sinos dos caçadores:	42
1.2 – Kunda, os sinos do tempo-espaço:	58
1.3 - Ngunga/Ngongi, os sinos dos reis:	60
1.4 – Os sinos da Ngunga (Igreja):	85
Capítulo II - Sineiros negros em campanários brancos:	87
2.1 – Os sinos da liberdade:	88
2.2 - Sobre dobres e repiques:	96
2.3 - As torres dos <i>Tranca-ruas</i> :	117
2.4 - A morte nas torres:	128
2.5 - A música dos carrilhões:	133
Capítulo III – Os sinos do Rio de Janeiro nas obras de Machado de Assis e João José Lopes Junior:	135
3.1 - Sinos e sineiros na obra de Machado de Assis:	136
3.2 – Gira, o nganga da Casa Velha:	148
3.3 - “ <i>Os Sinos do Rio de Janeiro</i> ” de João José Lopes Junior	163
Capítulo IV - <i>Chihumbas e nsambis</i> – a diáspora dos pluriarcos centro-africanos no Brasil:	174
Considerações Finais:	198
Lista de Periódicos Consultados e Fichados:	206
Fontes:	208
Bibliografia:	210
Anexos:	219



Figura 2: Sinos de bronze fundidos ocidentais usados como elementos visuais e sonoros em uma máscara funerária do povo Dan (Yacouba), Costa do Marfim, c.1960 - Coleção particular.¹

Introdução – sobre sinos e sineiros:

O objetivo principal desse trabalho é o de tentar compreender as múltiplas relações culturais que atravessaram o longo processo de domesticação técnica/musical e simbólica dos sinos ocidentais, especialmente os de igreja, por parte dos centro-africanos em diáspora no Brasil, tendo em conta também os significados e usos que esse tipo de instrumento já tinha nas culturas da África Central ocidental antes do contato dessas sociedades com os Europeus. Pretendo analisar como esses músicos africanos e seus descendentes na diáspora foram capazes de reinventar suas linguagens musicais e simbólicas no interior do mundo ocidental. Seguindo a mesma metodologia da minha pesquisa de mestrado sobre os tambores de fricção, onde discuti de que maneira este instrumento centro-africano se reinventou em sua diáspora no Brasil para se inserir na música popular urbana, quero mostrar agora como os sinos da Igreja Católica Romana, instrumento musical símbolo do poder religioso e político estatal europeu, foi também reinventando pela agência criativa de africanos escravizados e seus descendentes no

¹ Quando da escrita dessa pesquisa essa máscara se encontrava a venda no site de uma galeria europeia especializada no comércio de objetos de arte africana para a decoração. Disponível no link: <https://savanedeco.com/produit/masque-chanteur-dan-yacouba-cote-divoire/> (Consultado em 06.08.22)

Brasil. No primeiro capítulo da tese abordarei os usos e significados históricos que os diversos sinos, primeiro de madeira, e depois de metal (idiofones de percussão e sacudimento) tinham na África Central ocidental no momento da chegada dos Europeus naquela região no final do séc. XV. Abordarei então como a tradição milenar destes instrumentos na África Central foi atravessada desse momento em diante pela entrada dos sinos europeus naquela região e como ambas as tradições organológicas sineiras foram transportadas simultaneamente para as Américas onde, assim como na própria África, se desenvolveram em paralelo e muitas vezes se entrecruzaram. Nos capítulos II e III abordarei como os africanos recriaram na diáspora a tradição e o significado sociocultural dos sinos ocidentais de igrejas, palácios, fazendas/engenhos, tomando para si ao menos num plano simbólico e comunicacional o controle do principal aparato de comunicação e ordenação do tempo e da vida social da sociedade brasileira até pelo menos o fim dos oitocentos, impactando profundamente os imaginários culturais brasileiros.

No último capítulo (IV), sairei do tema dos sinos para discutir a história da diáspora dos chamados pluriarcos no Brasil. Seguindo os caminhos de pesquisa de KUBIK (1979) e SILVA (2005), esse pequeno estudo se estrutura principalmente por meio da análise da iconográfica histórica deste singular instrumento musical centro-africano.

I - Sinos sem sineiros?

No dia 24 de dezembro de 2020, final do primeiro ano da pandemia, assistindo em casa ao principal telejornal do maior grupo midiático brasileiro me deparei com uma matéria que tinha a seguinte chamada anunciada por sua âncora: “...*Ainda na Bahia um projeto está ajudando a recuperar uma tradição centenária em Salvador*”.² Grande foi a minha surpresa ao perceber que a matéria em questão era sobre a suposta recuperação dos toques de sinos de uma das principais igrejas de Salvador, a igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. O jornalista Mauro Anchieta, autor e narrador da reportagem, começou assim: “*As torres da Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia, uma das mais antigas igrejas de Salvador abrigam o maior campanário da Bahia. São 16 sinos, relíquias trazidas de Portugal, a partir do século XVIII. Há 40 anos esses sinos silenciaram por falta de um sineiro, uma pessoa que se dedicasse a tocá-los diariamente.*”

² Reportagem vinculada pelo chamado Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão em 24.12.20, pode ser assistida aos 18'34", por esse link: <https://globoplay.globo.com/v/9129243/> (Acessado em 10.05.2022).

Hoje quem faz isso às vezes é seu Roque, funcionário da administração". Nesse instante o sineiro Roque Santos, um homem negro, aparece tocando ao mesmo tempo as cordas e pedais do velho campanário. Há então um corte no vídeo para o depoimento do próprio sineiro que diz: *"Adoro ouvir o som dos sinos. Me sinto assim como se eu estivesse fazendo aquilo mesmo de coração para Nossa Senhora."* O jornalista retorna novamente com a narração da matéria em voz over: *"Seu Roque vai sentir saudades, em janeiro, cordas e pedais vão dar lugar a um moderno sistema eletromecânico. Semelhante aos que já foram implantados em outras seis igrejas da cidade. Os campanários (da cidade) estão sendo recuperados com doações da comunidade em um projeto coordenado pela Secretaria de Turismo do Estado. Como cada sino na igreja de Nossa Senhora da Conceição tem uma nota diferente, muitas canções vão poder ser tocadas, o maestro da Basílica já está escolhendo o repertório"*. O maestro da Igreja, David Tourinho, um homem branco, aparece então medindo a afinação dos sinos, quando novamente há um corte para que se ouça seu depoimento: *"Serão canções litúrgicas e populares também, para que povo entenda, no caso do Natal: **"Noite feliz", "Bate o sino", "Parabéns pra você" e outras músicas relacionadas ao nosso período festivo"*** (Grifo meu). Na sequência da reportagem quem aparece é o próprio jornalista Mauro Anchieta no topo da torre da Conceição da Praia dizendo: *"O dia a dia de Salvador vai ter de volta as badaladas que lá atrás, nos séculos XVIII e XIX, não eram usadas só para marcar as horas e chamar os fiéis para as celebrações. Como os sinos da Conceição da praia podiam ser ouvidos em toda a cidade, que naquela época era pequena, eles eram o alarme da primeira capital do Brasil. Tocavam para avisar a população de tudo que acontecia na comunidade"*. Há um novo corte na matéria para entrada do depoimento do historiador Rafael Dantas, homem branco, coordenador técnico do projeto de recuperação dos sinos da secretaria de turismo da Bahia, que então diz: *"...Para avisar o número de mortos em situações de catástrofe com epidemias, ou pandemias no século XVIII e XIX, episódios de grandes incêndios que aconteceram na cidade de Salvador, principalmente nessa região da Cidade Baixa. Chegada de personagens importantes, como a da Família Real em 1808"*. Um novo corte na reportagem, novamente é jornalista Mauro Anchieta que surge novamente em voz over, dizendo: *"Agora ninguém mais precisa deles para se informar, mas o badalar do sino continua despertando emoções"*. Dois pedestres não nomeados pela reportagem são então entrevistados encerrando a matéria, o primeiro deles diz: *"É muito bom a gente ouvir o sino tocar, transmite muita paz."* e o segundo: *"Deve ser verdadeiramente preservado e cuidado como algo que é importante para cultura e*

para história do povo brasileiro!”. Finalizada a transmissão da matéria, integralmente transcrita acima, minha sensação era de espanto e estupefação, quase todas as emoções que me acompanharam ao longo desses anos de pesquisa sobre sinos e sineiros vieram à tona juntas naquele instante. A reportagem telejornalística apresentava a um público amplo as principais funções históricas dos sinos, pelo menos no que diz respeito a sua dimensão oficial ao longo da história do país. Ao mesmo tempo, a matéria em questão entendia a própria tradição dos sinos de uma maneira que considero problemática e ao mesmo tempo muito sintomática. A chamada da matéria dizia: “na *Bahia um projeto está ajudando a recuperar uma tradição centenária*”, mas afinal qual “tradição” estava sendo recuperada por esse projeto? Logo na abertura o autor da reportagem dizia: “*Há 40 anos esses sinos silenciaram por falta de um sineiro, uma pessoa que se dedicasse a tocá-los diariamente. Hoje quem faz isso às vezes é seu Roque funcionário da administração*”. Há uma contradição inerente na frase anterior, se os sinos da Conceição da Praia estavam “*silenciados*” há 40 anos, o que fazia então o sineiro Roque nos momentos em que cumpria essa função sozinho naquele campanário entre “*cordas e pedais*”? Entendo que talvez o jornalista se referisse a ausência de um sineiro profissional, como tantos que aquela igreja possuiu e formou ao longo de seus três séculos de existência, mas com quem afinal Seu Roque aprendeu a manejar aquelas cordas e pedais? Esse conhecimento não faz parte daquela tradição sineira? Me parece muito sintomática a dissociação entre o significado dado a função do sineiro e os toques de sinos em si, a própria premissa do projeto apresentada na matéria de que para “*recuperar a tradição*” dos sinos da Bahia bastaria automatizá-los por meio de um sistema de carrilhão importado da Itália parece comprovar essa lógica de pensamento. Naquele momento foi impossível não pensar nas palavras do grande historiador afro-baiano João da Silva Campos, de quem falarei mais adiante, que em seu trabalho seminal sobre as tradições campanológicas no Brasil, publicado em 1936, dizia:

As melhores “torres” da Bahia, na atualidade, quer pelo magnífico timbre dos seus sinos, **quer pela perícia dos seus sineiros**, vêm a ser as das igrejas da Ordem Terceira do Carmo, da Conceição da Praia, e de São Domingos. No linguajar dos sineiros baianos “*torre*” é o conjunto de sinos dum Campanário.³ (grifo meu)

³ CAMPOS, João da Silva. *A voz dos Campanários Bahianos*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 1936, p.33.

No capítulo III mostrarei como nesse mesmo trabalho Silva Campos recuperou a linhagem de sineiros da “*torre*” da Igreja da Conceição da Praia, a maioria deles capoeiras afamados. Mas, antes disso, é o próprio Silva Campos quem nos oferece nesse mesmo trabalho a deliciosa e anedótica história da “*inveterada sambista*” Miquelina e seu companheiro Bastião, passada justamente naquela igreja, provavelmente no final do séc. XIX:

O povo tudo aproveita para assunto das suas pilhérias. Nada lhe escapa. Nem mesmo o carrilhão da matriz da Conceição da Praia. Assim é que, inventaram os pândegos, certa noite da novena da padroeira, antes de ter início a cerimônia, pôs-se a “torre da música” a executar um samba sacudido, a época muito em voga. Acompanhada do marido, ou o que fosse lá, encontrava-se na igreja inveterada sambista. Mal o carrilhoneiro deu começo a execução da peça, a criatura entrou de se mexer e remexer no banco, tal estivera assentada sobre alfinetes. O homem chamou-a a ordem:

-Que é isso, Miquelina?

Já incapaz de se conter por mais tempo, a mulher levantou-se a saracotear, tornando-lhe:

-Não posso não, Bastião.

E saiu sambando pela igreja afora.⁴

Essa história narrada por Silva Campos é importante para que possamos começar a vislumbrar a profundidade da relação entre os sinos de igreja e as culturas musicais afro-brasileiras. Se essa relação, como pretendo mostrar aqui, era central na vida e na experiência social das comunidades afro-brasileiras do século XIX, hoje, salvo algumas honrosas exceções, essa relação se apresenta completamente invisibilizada no imaginário cultural brasileiro e principalmente na pesquisa histórica sobre as culturas afro-brasileiras e afro-diaspóricas. Como discutirei mais detalhadamente nos capítulos III e IV, a partir da segunda metade do século XIX foram instalados no Brasil os primeiros carrilhões de sinos. Esses carrilhões de sinos, como o famoso conjunto da Igreja de Conceição da Praia, permitiam aos sineiros africanos e afro-brasileiros complexificar a divisão melódica dos padrões de toques que já eram feitos antes por meio de repiques em conjuntos menos numerosos de sinos. Ou seja, a partir dos carrilhões de sinos era possível aos sineiros distribuir as notas da melodia tocada de acordo com a nota de afinação de cada sino, permitindo assim a execução fiel, dentro da lógica musical ocidental, da melodia de uma determinada música. Por outro lado, a lógica de afinação temperada da música ocidental imposta pelos carrilhões restringia as possibilidades de tradução nos toques de sinos ocidentais dos padrões harmônicos legados pelas tradições sineiras africanas. Pior ainda,

⁴ Idem, p.79-80.

na contemporaneidade, quando uma vez automatizados os sinos deixam de prescindir dos próprios sineiros. Seja no caso do sino martelado automaticamente apenas para dar as horas, que infelizmente predomina hoje na nossa cultura sonora urbana, ou em sofisticados carrilhões automatizados importados como esse instalado na Igreja da Conceição da Praia que pode tocar sozinho melodias pré-definidas.

Nos últimos anos esse projeto citado na reportagem implementado pela secretaria de turismo do estado da Bahia instalou vários sistemas sineiros automatizados reativando não só sinos de igreja de vários lugares daquele estado, como também o importante sino da Câmara Municipal de Salvador, datado de 1615, provavelmente o sino mais antigo ainda em uso no país. No entanto, ainda que seja louvável essa iniciativa de reincorporação dos sinos a paisagem sonora contemporânea da Bahia, o processo de automatizá-los renuncia a priori àquilo que creio seja o elemento mais importante de sua existência cultural: o próprio sineiro. Nesse sentido, me parece sintomático que o grande carrilhão da Conceição, onde na virada do século os “*pândegos*” capoeiras tocavam um “*samba sacudido*” para Dona Miquelina dançar, passe agora a tocar as melodias de músicas como “*Noite feliz*”, “*Bate o sino*”, “*Parabéns pra você*”. Mas não eram todos os sinos da Bahia que estavam silenciados quando o projeto da secretária de turismo da Bahia começou, em algumas igrejas como a matriz de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Cachoeira, os sineiros ainda mantem os “*dobres de finados*” e os “*repiques solenes*” das festas do Rosário e do Divino. No canal daquela igreja no Youtube pude ver seus sineiros em ação e reconhecer, por exemplo, na parte final do chamado “*repique solene*” o mesmo padrão rítmico de toque de sinos registrado por João José Lopes Junior em sua quadrilha “Os sinos do Rio de Janeiro” (1878) que será tema de discussão da segunda metade do capítulo IV dessa tese.⁵ O governo da Bahia poderia então ter tomado a iniciativa de, a exemplo de alguns projetos realizados com os sineiros do estado de Minas Gerais, ao invés de automatizar seus sinos, investir na patrimonialização do ofício de sineiro naquele estado, apoiando os sineiros remanescentes e tornando assim possível a formação de novos sineiros de *fundamento*, para aí sim recuperar a “*tradição centenária*” dos sinos naquele estado.

Mas esse tipo de percepção de uma suposta existência da “tradição” sonora e estética dos sinos sem a agência dos próprios sineiros não é de forma alguma exclusiva

⁵ Além disso, na parte inicial desse registro do “*repique solene*” podemos ver também uma variação do toque sagrado chamado na tradição do berimbau da capoeira baiana de “*Iúna*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZMiyLPXi6w> (Consultado em 13.05.2019)

aos gestores públicos do turismo na Bahia, ela é ao contrário, infelizmente, muito difundida entre nós. Creio que isso seja consequência direta do desaparecimento desse ofício na maioria absoluta dos lugares, a partir das primeiras décadas do século XX, acarretada pela violenta perseguição estatal aos toques dos sineiros, aos processos de automatização dos sinos e por fim as transformações culturais gradativamente impostas pelas novas culturas sonoras da paisagem urbana industrial, bem como pela substituição dos sinos por outros meios de comunicação social.

Em abril de 2021 fui gentilmente convidado pelas pesquisadoras Letícia Bertelli e Marcela Bertelli, principais gestoras do Festival de Música Histórica da cidade de Diamantina (MG), a ministrar na terceira edição daquele festival um curso dedicado exclusivamente a minha pesquisa sobre os sineiros africanos e afro-brasileiros. Essa foi a primeira vez que pude ministrar um curso com esse recorte específico e novamente agradeço as duas pelo honroso convite. No entanto, o meu curso não era a única atividade daquele festival dedicada aos sinos, dentre outras sobre essa mesma temática, ocorreu uma palestra do pesquisador, professor e crítico literário José Miguel Wisnik, intitulada: *“Elias, o sino de Carlos Drummond de Andrade”*.⁶ Nessa palestra Wisnik apresentava parte de sua pesquisa sobre a grande presença metafórica dos sons de um sino específico denominado “Elias” na obra poética de Drummond. O pesquisador descobriu que em sua infância, Drummond viveu em uma residência localizada quase em frente a antiga Igreja do Rosário, matriz da cidade de Itabira (MG), dominando o campanário dessa igreja estava o famoso sino Elias que com seus toques marcaria profundamente a obra do célebre poeta mineiro. Wisnik também descobriu que no século XX, durante reforma urbana na cidade de Itabira, a antiga igreja do Rosário do período colonial foi demolida para dar lugar a uma outra igreja de arquitetura mais moderna. Com a demolição o sino Elias foi transferido para o campanário da nova igreja. Como mostrou em sua palestra virtual, o pesquisador chegou a ir até essa igreja em Itabira, onde tocando ele mesmo o referido sino pode supostamente ouvir na vibração daquele bronze sagrado o som que teria marcado a alma poética de Drummond. Apesar de toda a riqueza da pesquisa apresentada, confesso que me surpreendeu que Wisnik não tenha em nenhum momento questionado em sua palestra quem seriam os músicos sineiros por trás dos toques do sino Elias de Drummond. O que teria marcado a alma poética de Drummond era a simples vibração de um toque qualquer, como os de sinais de horas, executado no sino Elias? Ou o que havia

⁶ Disponível na íntegra no link: <https://youtu.be/hSBiv8Mumlo> (Assistido em 24.04.2021).

impactado aquele escritor era justamente a linguagem sonora emitida por aquele sino a partir da ação e dos saberes dos sineiros afro-mineiros? Ainda que Drummond não tenha deixado por escrito em sua obra essa informação, ele, como qualquer outro sujeito de seu tempo e como muitos de seus conterrâneos mineiros até os dias de hoje, foi atravessado pela força e transcendência dos toques de sinos dos sineiros afro-mineiros. Do meu ponto de vista, foram esses sons sagrados dos fundamentos sineiros afro-brasileiros que impactaram Drummond, não porque Elias fosse particularmente especial enquanto sino, mas porque singulares eram os toques ancestralizados dos sineiros afro-mineiros emitidos por meio de sua vibração. Novamente, não se trata apenas dessa pesquisa de Wisnik, apenas trouxe esse exemplo de seu trabalho para demonstrar a maneira como esse apagamento sobre as presenças e a memória dos sineiros impacta nossa compreensão sobre o lugar dos sinos na história cultural do Brasil. Tal qual os gestores de turismo da Bahia, infelizmente muitos pesquisadores também costumam ouvir os sons dos sinos sem de fato conseguir escutar a história de seus respectivos sineiros.

II - Sineiros sem etnicidade?

A primeira vez que ouvi falar da musicalidade dos sinos e do papel primordial das comunidades negras no processo de formação de suas sonoridades no Brasil foi a partir de um ensaio sobre a percussão brasileira do grande percussionista e pesquisador afro-mineiro Djalma Corrêa, que veio infelizmente a falecer no final de 2022. Nesse ensaio, já estava lançada pelo autor a premissa histórica da minha pesquisa: as tradições sineiras (afro)brasileiras são derivadas de estruturas musicais/comunicacionais africanas, excetuando-se apenas o protagonismo específico dado aqui às musicalidades centro-africanas por uma questão de recorte de metodológico.⁷ Diz o mestre Djalma nesse texto:

Um aspecto curioso e interessante é o de que por ser uma atividade física e às vezes árdua, coube ao escravo a função de tocar os sinos. Estes escravos guardavam em suas memórias células rítmicas que sempre foram tocadas pelo Gam (Agogô), instrumento sempre utilizado nos ritos religiosos Africanos (tipo de campânula metálica, primeira forma do sino). Por uma associação às vezes inconsciente estas células rítmicas de origem Africana foram sendo incorporadas ao toque dos sinos, ou seja, o toque do Agogô se ouvia no alto das torres. Em Cuba, Haiti, Porto Rico, Brasil e países onde a mão negra desempenhou esta função estas características rítmicas mostram-se claras diferenciando-se dos toques dos países onde não foram os escravos e seus

⁷ CORRÊA, Djalma. *A Percussão no Brasil*. Rio de Janeiro: Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia – Petrobras, s/d.

descendentes os encarregados de repicar os sinos. Essa linguagem percussiva dos sinos, pode ser ouvida ainda hoje em várias cidades mineiras do ciclo do ouro, como Ouro Preto, Mariana, Diamantina e São João Del Rei. Nesta última cidade é de se destacar a riqueza e criatividade dos toques e repiques, e o surgimento de novos sineiros.⁸

Graças a leitura desse ensaio é que eu pude abrir os meus ouvidos para aqueles sons metálicos que me chegavam das torres das igrejas de alguns lugares que passei durante meus caminhos de pesquisa pelas comunidades negras de Minas Gerais. A primeira vez que me lembro de ouvir os sineiros em ação foi durante a extraordinária Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no arraial de Milho Verde, município do Serro (MG). Ali tive a honra de conhecer o grande Vavá, sineiro e caixeiro do famoso catopé daquela comunidade.



Figura 3: Djalma Corrêa tocando sino em Minas Gerais (Foto do blog do músico).

Nascido em Ouro Preto (MG), no ano de 1942, Corrêa teve o privilégio de conviver naquela cidade em pleno século XX (como ainda hoje existem ali) com culturas sineiras negras que não mais existiam, ou estavam em franca decadência, nas culturas sonoras das grandes capitais do país como Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, como o próprio pesquisador comenta em inúmeras entrevistas, ele teve como estímulo musical primordial e ferramenta de sua própria iniciação musical a secular tradição musical dos sinos de sua cidade, sempre em conjunto às outras musicalidades negras de sua comunidade, como o reinado (congado) e as bandas marciais. Interessante adiantar aqui como forte indício da justaposição dessas musicalidades negras em MG, que desde pelo

⁸ Idem.

menos o século XIX, a palavra “dobrado” é uma nomenclatura usada ao mesmo tempo para o giro completo dos grandes sinos (“*dobres*”), para um tipo de marcha das bandas marciais (e fanfarras) e para o principal “ritmo” (“*batido*”) das chamadas *guardas* (dependendo da região de Minas: “*ternos*” ou “*cortes*”) de congo.⁹ Djalma Corrêa foi personagem fundamental na divulgação do patrimônio sineiro afro-mineiro, como também na inserção de suas sonoridades na música popular brasileira da segunda metade do século XX. Além disso, ele foi um consultor imprescindível no processo de patrimonialização nacional do ofício dos sineiros de Minas Gerais, realizado pelo IPHAN na primeira década desse século.

Diferentemente do que apontei anteriormente no caso do processo de patrimonialização do ofício dos sineiros de Minas Gerais toda a ênfase esteve de fato nos próprios sineiros. No entanto, chama atenção que apesar de Corrêa ter sido como disse um dos principais consultores do processo de inventário realizado pelo IPHAN, acredito que ele não teve seu ponto de vista sobre a centralidade das musicalidades negras na constituição dos toques dos sinos mineiros devidamente incorporado a narrativa histórica do relatório final produzido por esse órgão de cultura do Estado nacional. Ainda que o dito relatório não tenha de maneira nenhuma negado essa influência, ao contrário, tenha inclusive afirmado que “*esse aspecto parece extremamente importante, para que seja devidamente desenvolvido em pesquisas futuras*”, nas suas mais de cem páginas ele só faz menção a essa questão em três pequenas trechos aqui juntados, sempre tangenciando uma narrativa quase oficialista da miscigenação racial/cultural do país muito carente de historicidade. Vejamos (IPHAN, 2009, p.31, 97, 103):

Há notícias de que no Rio de Janeiro escravos africanos e mestiços também tangiam os sinos. Se é verdade que o toque de sinos ficava a cargo da escravaria, essa forma de expressão sofreu significativa influência de ritmos diversos, especialmente, de matriz africana. Podemos atestar a veracidade dessa ilação nos remetendo às denominações de alguns dos toques de sinos encontrados nas cidades pesquisadas: Barravento - nome homônimo de toques ou ritmos de terreiros de candomblé e capoeira, Batucada e Batuquinho, por exemplo. A assistência ao vídeo do processo é igualmente reveladora dessa circularidade cultural. No material audiovisual, o consultor Djalma Correa, em entrevista com sineiros de Diamantina, conclui que muitos repiques têm marcação similar à síncope do Samba de Roda. (...)

⁹ Nesse sentido cabe destacar ainda o papel que as formas de organização militares tiveram na constituição dessas práticas e categorias afro-brasileiras, tradição que, apesar de carecer ainda muito de estudos específicos, já está documentada no Brasil desde pelo menos 1820 com o registro feito por Debret de um “*capitão e sua guarda*” negra em préstito festivo pelas ruas do Rio de Janeiro. Além disso, não existem um único tipo de “dobrado” dos congos, nas várias guardas a mesma nomenclatura é usada para padrões rítmicos distintos.

Segundo o maestro Aluísio Viegas, os repiques de São João são peças rítmicas criadas pelos sineiros, muito próximas de nossas danças populares. Os sineiros hoje atuantes na cidade são acordes em dizer que os sinos são como uma bateria de escola de samba. E o percussionista Djalma Corrêa compara a função de cada um dos sinos –os mais agudos e os mais graves – com a função dos instrumentos em uma bateria. Há repiques em São João que já no nome confirmam o vínculo com a tradição musical brasileira de matriz africana: Batucada, um, e outro, Batuquinho. (...) Vimos que os toques de sinos carregam traços dos cruzamentos entre as tradições da Igreja católica e heranças africanas. Considerando, com Maria do Carmo Vendramini e Aluísio Viegas, dentre outros, que sua criação se deu ao longo de anos, por sineiros escravos e descendentes de escravos, e nos rendendo às suas evidentes semelhanças com a rítmica das danças afro-brasileiras, podemos dizer que eles ecoam as vozes da senzala na história da religiosidade brasileira.

Como se vê, ainda que a partir das respectivas consultorias os autores do dossiê de inventário reconheçam aspectos de matriz africana/afro-brasileira na origem das tradições sineiras (afro)mineiras, esse não é em nenhum momento um aspecto central da discussão. Importante enfatizar que esse debate sobre a etnicidade na história das tradições sineiras no Brasil não impacta somente a nossa compreensão sobre os processos históricos que conformaram essas tradições, mas principalmente incide sobre os discursos públicos de controle sobre essas tradições em disputa no tempo presente. Como dizia o filósofo Benedetto Croce: *“Toda história é história contemporânea”*. Ainda que no processo de patrimonialização do ofício dos sineiros de Minas tenha havido um esforço real de valorização dos sineiros, o esvaziamento de seus respectivos pertencimentos étnico-raciais e principalmente seu direito a própria memória histórica, restringe, por exemplo, as possibilidades de autonomia político-cultural dessas comunidades negras frente ao enorme poder político e institucional da Igreja Católica e seus discursos oficiais sobre a história, símbolos e usos dos sinos de igreja na Europa e no Brasil. Nesse sentido até o presente momento, infelizmente, a única pesquisa recente que localizei sobre sinos e sineiros em Minas Gerais (ou no Brasil) construída a partir de uma perspectiva étnico-racial foi a de Yuri Honorato Vieira (2018), que realizou esse trabalho durante sua graduação em música na UFSJ, sob orientação do professor Marcos Edson Cardoso Filho. O trabalho de Viera está focado na análise comparativa dos padrões sonoros dos toques de sinos da cidade de São João del-Rei (MG) em relação a padrões rítmicos de matriz africana usados em outras musicalidades afro-brasileiras. Infelizmente não consegui descobrir se posteriormente Viera deu continuidade a essa pesquisa em âmbito de pós-graduação, mas faço votos que sim, pela imprescindibilidade do seu tema de pesquisa. Preciso dizer que muitas vezes também cogitei fazer uma pesquisa a partir desse tipo de análise dos toques de sinos contemporâneos em Minas, no entanto, por uma escolha de

recorte e de metodologia abri mão de fazer nessa pesquisa análises propriamente etnomusicológicas desses toques, ainda que tenha realizado pesquisas de campo suficientes para isso, pois considerei que a minha melhor contribuição seria oferecer pesquisa e documentação histórica que subsidiasse de fato a nossa compreensão sobre os elos intrínsecos entre sineiros e sinos africanos e afro-brasileiros, do passado ao presente da diáspora. No entanto, não poderia ter feito essa escolha se não tivesse encontrado o livro de João da Silva Campos: “*A voz dos Campanários Bahianos*” (1936), a partir das indicações sobre o conteúdo do livro deixadas por Mario de Andrade nas famosas fichas de seu arquivo musical.¹⁰



Figura 4 – O historiador baiano João da Silva Campo, c.1930.

O historiador afro-baiano João da Silva Campos nasceu em 1880, na cidade de Santo Amaro da Purificação, no recôncavo da Bahia, e faleceu em Salvador em 1940. Em 1905, formou-se como engenheiro geógrafo, pela Escola Politécnica da Bahia. Tendo atuado como engenheiro nos estados do Amazonas, Rio Grande do Norte, Espírito Santo, Minas Gerais, além da própria Bahia. Foi um dos iniciadores do movimento simbolista na Bahia. Herdeiro direto do pai dos estudos afro-brasileiros, o seu contrerrâneo

¹⁰ ANDRADE, Mario. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1989.

santamarense Manuel Raimundo Querino, Silva Campos deixou uma grande obra principalmente sobre a história da Bahia e da cultura afro-baiana, ainda parcialmente reeditada por algumas iniciativas pontuais, mas também obras inéditas, por exemplo sobre a cidade de Diamantina em Minas Gerais. Apesar de ainda ser publicado, infelizmente mesmo entre os seus leitores poucos são os que tem consciência de que ele era um intelectual negro. Acredito, portanto, que o seu lugar na história da historiografia afro-brasileira e na própria história da intelectualidade negra no Brasil ainda está por ser revisto e devidamente celebrado. Entre seus principais livros publicados estão: *“Tradições Bahianas”* (1930), *“A Voz dos Campanários Bahianos”* (1936), *“Crônicas Bahianas do Século XIX”* (1937), *“As Procissões Tradicionais da Bahia”* (1941, obra póstuma) e *“Tempo antigo”* (1942, obra póstuma).

De todas as fontes que localizei durante essa pesquisa o livro de Silva Campos (1936) sobre os campanários baianos não foi apenas o único livro publicado com ênfase no protagonismo negro nos toques de sinos, infelizmente foi o único livro publicado que encontrei sobre a história de sineiros e sinos no Brasil de modo geral. Mas a exceção do livro não é somente temática, ele se diferencia pela própria abordagem do tema. Silva Campos, se apresenta mais interessado nos sineiros do que propriamente nos sinos, o que evidentemente foi uma inspiração para essa tese. Muito raras são as fontes sobre sinos que se preocupem, por exemplo, em nomear os sineiros, falar de seus hábitos e costumes. Silva Campos não só faz isso, como conecta essas tradições a outros âmbitos das culturas afro-brasileiras como a capoeira baiana. Mello Moraes Filhos também faz essa conexão para o Rio de Janeiro oitocentista, a diferença é que o olhar de Silva Campos tem tamanha proximidade com os capoeiras sineiros que se apresenta quase como de dentro do próprio campanário. Nesse sentido, uma distância enorme separa o trabalho de Silva Campos dos textos sobre sinos do Rio de Janeiro publicados pelo historiador carioca José Vieira Fazenda, do IHGB. Ainda que os dois historiadores tenham sido contemporâneos, o texto de Vieira Fazenda se apresenta muito preso as perspectivas de História do século XIX, ou seja, uma história positivista dos sinos do Rio, baseada na documentação burocrática do Estado/Igreja e movida pelos grandes homens públicos, excetuando-se algumas histórias anedóticas pontuais polvilhadas sobre os textos. Esses dois trabalhos foram os mais importantes sobre os sinos realizados no Brasil na primeira metade do século XIX. Como os textos sobre os sinos do Rio de Janeiro de Vieira Fazenda, parte de suas famosas “Antiquilhas”, são de difícil acesso, mas estão hoje legalmente em domínio público,

decidi incluir a sua transcrição integral nos anexos desse trabalho para o uso de futuros pesquisadores desse tema (Anexo V).



Figura 5: Um médico-sacerdote da região da atual república do Senegal usando em sua indumentária vários sinos de bronze fundidos ocidentais. - Cartão postal colonial: “*Demba Koné, ancien tirailleur, féticheur et charmeur de serpentes*”, P. Tacher, photo, St. Louis, Senegal, c.1910.

III - Sobre sineiros em diáspora:

Os sinos, parte dos chamados instrumentos idiofônicos, que numa definição livre: são instrumentos sonoros que produzem sons a partir da reverberação exclusiva de seus próprios corpos, acompanham a histórias das culturas humanas desde seu princípio e existiram em tradições musicais de todos os continentes. Já os sinos de metal (com ou sem badalo), apesar de também terem ampla distribuição histórica em escala planetária

não estiveram presentes em todas as culturas humanas, pois sua existência dependia dentre outras coisas do domínio tecnológico dos próprios processos de metalurgia. Não obstante, a despeito dos discursos racistas eurocêntricos, sinos de ferro surgiram no continente africano alguns séculos antes da Europa. Importante, afirmar isso de antemão para não repetir falácias coloniais como as que atribuem a chegada dos portugueses a introdução dos sinos de metal entre os povos da África Central-ocidental. Quando da entrada dos portugueses no litoral da África atlântica subsaariana, ao longo século XV, a fabricação e de sinos de metal (cobre e ferro) e suas linguagens já tinham muitos séculos de história entre os povos localizados em toda a faixa litorânea que vai da atual Costa do Marfim até a região sul de Angola. Caso raro no sangrento espectro dos séculos de conflito civilizatório entre África e Europa Ocidental, onde costumeiramente se demarcam mais as diferenças quase que intransponíveis entre os valores civilizatórios dos dois continentes, historicamente os usos e sentidos mais amplos dos sinos de metal nas sociedades da África Atlântica guardam, sob meu ponto de vista, mais semelhanças do que diferenças em relação aos usos que esses mesmos instrumentos sonoros tiveram na Europa desde a sua antiguidade. Não à toa um artigo pioneiro sobre esse tema no âmbito dos estudos de História da África de Jan Vansina se chamou “*Os sinos dos Reis*” (“*The Bells of Kings*” – 1969). Guardadas todas as diferenças e especificidades de cada cultura e contexto, em ambos os continentes os sinos de metal foram inúmeras vezes ao longo dos séculos a mais importante materialização física e sonora do poder político e espiritual. Por meio de sua presença e reverberação controlou-se o tempo e todas as formas de comunicação do universo cotidiano ao sagrado. Nesse sentido não era estranha aos habitantes de boa parte de África Atlântica a centralidade simbólica e comunicacional que os ibéricos católicos davam aos sinos de suas igrejas e palácios, tampouco era estranha a esses povos a ideia de sujeitos especializados nesse ofício de mediação comunicacional. Muito ao contrário, dos Iorubás aos Bakongo o toque de sino é cosmologicamente função das mais importantes e sagradas seja de um ponto de vista religioso ou também político. Nesse sentido, talvez até tenha surpreendido os africanos aqui escravizados o fato de que seus senhores cristãos entregassem justamente a eles a função de fabricar e tocar seus sinos mais sagrados e importantes. Por outro lado, é necessário lembrar que, como discutiremos adiante, essa função era entregue a escravizados e homens negros livres, porque tocar sinos nas torres das igrejas era uma das atividades braçais mais perigosas do cotidiano da cidade escravista. O que ignoravam, no entanto, os senhores brancos dos oitocentos (e seus descendentes) é que ao entregar

essa função aos africanos e afro-brasileiros permitiram que o principal meio de comunicação da ordem religiosa e política da sociedade escravocrata fosse também usado como meio de comunicação e simbolização paralela (e muitas vezes antagônica) aos proclames da própria ordem senhorial. Deste modo, por exemplo, é que as maltas de capoeiras fizeram das torres das igrejas brasileiras do século XIX seus quarteis gerais e dos sinos o seu principal meio de expressão comunicacional. Ou que tenham existido na Bahia toques de sinos denominados “*Barra-vento*” ou “*Lundu-de-Crioula*”, como registrou Silva Campos, no seu já citado e pioneiríssimo estudo sobre os sinos daquele estado e no Brasil. Se até o final do século XIX não havia ordem política/religiosa, alarme, celebrações, toque de recolher ou aviso de controle do tempo que não passasse pelo toque de sinos, muito possivelmente também não houve habitante do Brasil oitocentista que não tenha presenciado pelo menos uma vez a maneira pela qual sineiros africanos e afro-brasileiros traduziam seus valores civilizatórios por meio de suas linguagens sineiras africanas nos repiques e dobres dos sinos de igrejas, palácios e fazendas. Muitos documentos nos mostram isso, relatos de viajantes, notas e crônicas escandalizadas nos jornais, fontes policiais. Ao longo de todo o século XIX foram vários os debates e tentativas de controle dos sineiros negros por parte do Estado e da Igreja.

The transplantation of African musical cultures to the New World was a multi-track and multi-time process. (...) African music/dance forms as the products of people living in various **African cultures which have changed continuously in history**, absorbing and processing elements from inside and outside the continent, creating new styles and fashions all the time. **Afro-American music then appears as a consequent and creative extension overseas of African musical cultures that have existed in the period between the 16th and 20th centuries** (Grifo nosso).¹¹

Durante os mais de três séculos de contato entre as culturas musicais da África Central ocidental e da Europa, era como bem apontou Fernando Ortiz “*Inevitável que um sino tocado por negro africano tratasse de ‘falar em língua’ suas emoções mais profundas*”, no Brasil, em Cuba ou em qualquer outro lugar da imensa diáspora africana.¹² No entanto, salvo raríssimas exceções infelizmente esse aspecto crucial da história social da musicalidade dos sinos no Brasil foi poucas vezes apontado e menos ainda estudado. Ainda que aparentemente o cargo de sineiro (de igreja ou público/militar)

¹¹ KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in Black music, Games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural, Vol. 10, 1979, p.7.

¹² Fernando Ortiz, Op Cit., p. 268.

coubesse oficialmente a brancos livres, como indicam, por exemplo, as listas de cargos dos almanaques oficiais da marinha e do exército ou os compromissos das irmandades brancas, é difícil acreditar que brancos com patente se sujeitassem ao enorme esforço físico e aos inúmeros perigos de efetivamente dobrar grandes sinos. Assim sendo, a despeito dos nomes (e principalmente dos salários) constantes nas listas orçamentárias do Estado, é verossímil inferir que a maioria absoluta das pessoas que efetivamente embalavam sinos nas torres de igrejas, fazendas e prédios públicos no Brasil e em Cuba, eram negras escravizadas ou livres. E esses sineiros negros foram ao longo dos séculos dando, como afirmou Ortiz, voz própria aos sinos dos dois países. Isso ocorreu a tal ponto que na virada do XX os respectivos projetos nacionais de modernidade europeizante desses países, ainda que guardadas as suas diferenças, não puderam mais permitir essas vozes negras altissonantes dentro do espaço público urbano. Os pouquíssimos autores que se debruçaram sobre a questão dos sinos no Brasil, atribuíram sua decadência social e simbólica apenas às transformações impostas pela modernidade, como o advento dos novos meios de comunicação, circulação e o estabelecimento da polifônica paisagem sonora da sociedade industrial urbana. Fenômeno que se verificaria, portanto, em todo o mundo ocidental. Nesse sentido, sobre o desaparecimento dos sinos em São Paulo Aprobato Filho (2008, p.134-135) afirma:

Mesmo existindo uma certa preocupação e um maior controle sobre esses sons, não foram leis, decretos ou posturas os responsáveis pelo desaparecimento, ou melhor, ofuscamento paulatino dessa tradicional manifestação sonora. A partir das últimas décadas do século XIX, a cidade de São Paulo entra num processo contínuo e acelerado de transformações urbanas e socioculturais. Com o desenfreado aumento populacional, abertura quase que diária de novas ruas, a vertiginosa construção de novos edifícios, o crescimento alarmante do número de acidentes urbanos, o aumento do número de óbitos, a contagem de tempo pautada pelo compasso dos relógios e cronômetros, por um ritmo desumano e desarticulador da vida e do cotidiano, os sons dos sinos tornam-se obsoletos, ineficazes, impraticáveis, mudos e “coloniais” frente à realidade “moderna”. O tempo adquire a outra conotação. Os sons e as percepções auditivas fragmentavam-se, sobrepunha-se e confundiam-se em difusas e muitas vezes incompreensíveis camadas. É possível que o uso cada vez mais intenso dos sinos, sobreposto a inúmeras outras sonoridades que começavam a ecoar pela cidade, tenha feito com que os mesmos perdessem suas singularidades e potencialidades como meios de comunicação, elementos de cultura, referenciais de tradição. Não conseguindo competir com as novas realidades modernas, seria mais ou menos como se eles se extinguissem, por um lado, pela sua própria saturação e, por outro e principalmente, pela embriaguez irresistível, estonteante e difusa do “canto” de misteriosas e inusitadas tecnologias.

No entanto, o que pretendo mostrar é que no Brasil, como em Cuba, e possivelmente em inúmeros outros espaços da diáspora afro-americana, há um

componente a mais que foi simplesmente silenciado em nossa narrativa histórica, a presença física e cultural de músicos negros nos campanários de uma sociedade normatizada pelo racismo e o supremacismo branco.

Ainda assim, sineiros negros apropriaram-se simbólica e musicalmente dos sinos da classe dominante branca, e aproveitando-se do enorme significado e importância que os sinos tinham para o pleno funcionamento da sociedade colonial, subverteram seu funcionamento (de maneira mais ou menos radical) para comunicar no espaço público seus próprios sentidos e valores, em permanente desafio a hegemonia cultural branca e a ordem (da cultura sonora) escravocrata, tal qual fizeram (e fazem) também com as “*gramáticas profundas*” de seus tambores em permanente disputa pelo controle das ruas do Brasil até os dias hoje. Enquanto existiu toque de sino no Brasil, existiu o ‘sino-tambor’ de sineiros negros, como ainda se pode verificar em fragmentos na cultura sineira de Minas Gerais, bem como nos sinos de outras comunidades negras espalhadas pelo Brasil.¹³

IV - Metodologia e fontes:

Ainda que fosse uma escolha de recorte possível, inclusive mais fácil do ponto de vista da coleta das fontes, restringir a minha pesquisa sobre sineiros e sinos ao Brasil não faria sentido para mim. Uma vez que acredito, como já apontei antes, que que não seja possível compreender a história das tradições sineiras brasileiras sem uma abordagem necessariamente atravessada pela história social das culturas da diáspora africana. Como compreender as tradições culturais dos sineiros africanos no Brasil e de seus descendentes sem olhar antes para a história do próprio legado civilizatório africano? Não obstante, no próprio continente africano os estudos sobre os sinos também são pouquíssimos, e de modo geral limitados as descrições etnográficas da cultura material. Mesmo sendo muito valiosas, essa documentação etnográfica tende a ser muito repetitiva em suas observações e raras vezes aporta informações sobre a historicidade daqueles instrumentos em suas respectivas culturas. Quanto a documentação histórica, a maior parte das fontes escritas sobre sinos africanos (ou sinos europeus na África) disponíveis estão contidas nos relatos

¹³ “*Sino-tambor*” aqui é metáfora para a umbilical relação entre os padrões rítmicos dos repiques e dobres dos sinos e o universo rítmico/percussivo afro-brasileiro, mas também é menção concreta ao fato de que, como ainda pode ser observar em Minas Gerais, sineiros negros criaram toques onde os sinos são percutidos somente com o toque das mãos como se fossem efetivamente tambores (membranofones), ou ainda com pedras como se verifica no ritual da Festa do Rosário de Chapada do Norte (MG).

de exploradores e missionários coloniais. No entanto, do ponto de vista dessa discussão sobre os usos dos sinos nas sociedades africanas mais valiosas que as fontes escritas são as inúmeras fontes iconográficas produzidas no Ocidente, desde o século XVI, sobre as culturas africanas do litoral atlântico. Acredito que as mesmas observações feitas por SILVA (2004) sobre o uso da iconografia brasileira oitocentista como fonte de pesquisa histórica se apliquem também a análise da iconografia colonial europeia sobre as sociedades africanas:

Tais imagens reproduzidas e difundidas de forma crescente desde o século XIX geraram uma cultura imagética que constitui no nível do imaginário um dado retrato dos negros, da escravidão, do passado colonial, enfim, de um tempo social vencido e obscurecido pela distância temporal, mas que por vezes nos parece demasiadamente assimilado e familiar, revelado e conhecido por estes mesmos fragmentos visuais. Se no senso comum este universo imagético já nos parece dado, uma pesquisa histórica permite considerar que partes destas gravuras nos possibilitam ir além dos estereótipos e estigmas já naturalizados como “herança histórica” da escravidão para vislumbrar práticas culturais desenvolvidas no Brasil no período em que tais imagens foram geradas. Este material se converte em manancial para reflexões sobre as relações étnicas e sociais, porque reteve imageticamente vestígios de religiosidade, de produção artística e sociabilidades. Na medida em que, na condição de documentação histórica, possa ser confrontado criticamente tanto com a bibliografia sobre o período quanto com outras fontes e formas de registros, outros contornos sociais e outros desenhos históricos poderão vir à tona.¹⁴

Assim, um dos propósitos principais dessa pesquisa foi constituir um banco de imagens sobre sinos e sineiros africanos, bem como de sinos europeus no continente africano, do qual apenas uma pequena parte está reproduzida na própria tese. São imagens: 1- De iconografia histórica produzidas por missionários e “viajantes” coloniais dos séculos XVI ao XIX; 2- Fotografias coloniais produzidas entre a segunda metade do século XIX e a segunda metade do XX; 3- Fotografias de “contexto” produzidas por antropólogos e etnomusicólogos contemporâneos; 4- Fotografias de catalogação dos sinos africanos mantidos em acervos públicos ou privados. Nesse processo me apoiei novamente em SILVA (2005): “*As musicalidades, cuja visualidade mediada, fixaram-se em imagens, identificáveis pelos instrumentos e movimentos corporais, sugerem a dimensão histórica destes suportes de transmissão de culturas materiais, orais e simbólicas*”.¹⁵ Nesse sentido, essas fontes iconográficas foram essenciais para a construção das hipóteses de pesquisa apresentadas no capítulo I, mostrando a universalidade dos sinos (africanos e ocidentais) entre as sociedades da África Central ocidental, bem como a longevidade

¹⁴ SILVA, 2004, p. 106.

¹⁵ SILVA, 2005. Tese (Doutorado) DH/PUC-SP, p. 27.

documentada de seus usos entre aquelas sociedades até a contemporaneidade (milênios no caso dos sinos africanos e seculares no caso dos sinos ocidentais). No entanto, por conta das múltiplas tipologias de imagens contidas nessa pesquisa de inventário iconográfico não seria possível aqui fazer uma análise crítica aprofundada do contexto de produção e circulação individual de cada uma das imagens, não só pelo tamanho do esforço necessário para isso, mas porque acredito que isso inviabilizaria o próprio escopo principal da pesquisa. Ou seja, ainda que seja importante sempre que possível discutir os contextos de produção (e circulação) de cada imagem, o meu esforço principal se destinou a catalogar o maior número de imagens sobre os sinos no continente africano, independente de suas tipologias, justamente com o propósito de demonstrar os usos e a circulação desses instrumentos, documentando muitas vezes assim seus usos ou presenças em formas ou contextos culturais que muitas vezes não se apresentam na documentação escrita disponível.

Ao mesmo tempo, seria impossível produzir uma pesquisa que almejasse dar conta de analisar a história de todas as culturas sineiras africanas ou dos usos de sinos ocidentais nas tradições culturais daquele continente. Nesse sentido, talvez seja passível de crítica a escolha específica desse trabalho sobre a história das culturas sineiras da África Central ocidental, uma vez que outras culturas sineiras africanas também influenciaram a formação do mundo afro-atlântico e a diáspora africana no Brasil. Talvez o melhor exemplo disso seja a centralidade que a matriz cultural yoruba exerce no imaginário religioso afro-brasileiro contemporâneo. Assim, é possível que quando incitadas a pensar em sinos da diáspora africana no Brasil, a maioria das pessoas hoje se lembrem de sinos sagrados de origem yoruba como o agogô, o gã (palavra de origem fon), ou adjá. Ainda que essa articulação faça todo sentido, especialmente do ponto de vista histórico de tradições religiosas afro-brasileiras específicas, originadas em lugares como Bahia, Maranhão ou Pernambuco, minha escolha de recorte pela diáspora centro-africana foi motivada pela centralidade ainda muitas vezes invisibilizada dessas culturas nos processos de formação da maior parte das culturas afro-brasileiras. Nesse sentido, muitas vezes a leitura das tradições culturais da diáspora africana no Brasil do passado subsidiada apenas por projeções baseadas no que são as culturas e identidades afro-brasileiras contemporâneas, especialmente as religiosas, gera equívocos e distorções em relação a história dessas mesmas tradições. Assim, a historiografia sobre a diáspora africana no Brasil tem demonstrado, principalmente nos estudos produzidos nos últimos quarenta anos, a importância fundamental dos povos da África Central, culturas do tronco

etnolinguístico Bantu (ou banto), para a formação do Brasil e de suas inúmeras identidades culturais. Desde o início o meu trabalho de pesquisa também se inseriu nesse esforço historiográfico coletivo de investigação sobre a história da diáspora dos povos bantu no Brasil, o que também foi igualmente definidor para a escolha do recorte de pesquisa aqui apresentado. Portanto, esse estudo não pretende de forma alguma esgotar esse tema de pesquisa, pelo contrário, o intuito aqui é justamente motivar outros pesquisadores que possam dedicar pesquisas as culturas sineiras africanas ou as duas diásporas no Brasil e nas demais afro-américas. Por isso, mesmo tendo definido meu recorte de pesquisa em torno das culturas sineiras centro-africanas, decidi mostrar nessa introdução imagens que demonstram a presença e alguns usos de sinos africanos e ocidentais entre culturas da África do Oeste (Figuras 8, 11, 12, 13, 14, 15 e 16). Os chamados bronzes do Benin, produzidos pelo povo Edo, entre os séculos XV e XIX na cidade-Estado homônima, localizada na região sudoeste da atual república da Nigéria, são exemplo importantíssimo de iconografia histórica produzida pelas próprias sociedades africanas. Elas representavam a história oficial daquela sociedade africana, do ponto de vista de seu próprio Estado. Produzidas por meio do processo de fundição em cerra perdida, essas placas decoravam as paredes do palácio real do Obá e foram saqueadas junto a um enorme tesouro, pela chamada expedição punitiva britânica, que em 1897, ocupou e queimou aquela cidade. A exemplo de muitos outros povos africanos os edo já produziam inúmeros objetos fundidos em metal, muitos séculos antes de seu contato com os europeus. No entanto, a partir do contato com os portugueses, como no caso de algumas das sociedades centro-africanas que discutirei no capítulo II, a sociedade do Benin também se tornou consumidora de sinos de bronze ocidentais, que foram rapidamente incorporados aos usos e costumes daquele povo africano. Por sua importância simbólica e econômica, inúmeras placas do Benin documentam os usos das duas tradições sineiras por aquela sociedade, diversos tipos de sinos africanos (de ferro e bronze) (Figs. 13, 14 e 15), bem como sinos de bronze ocidentais (portugueses) (Fig. 16).

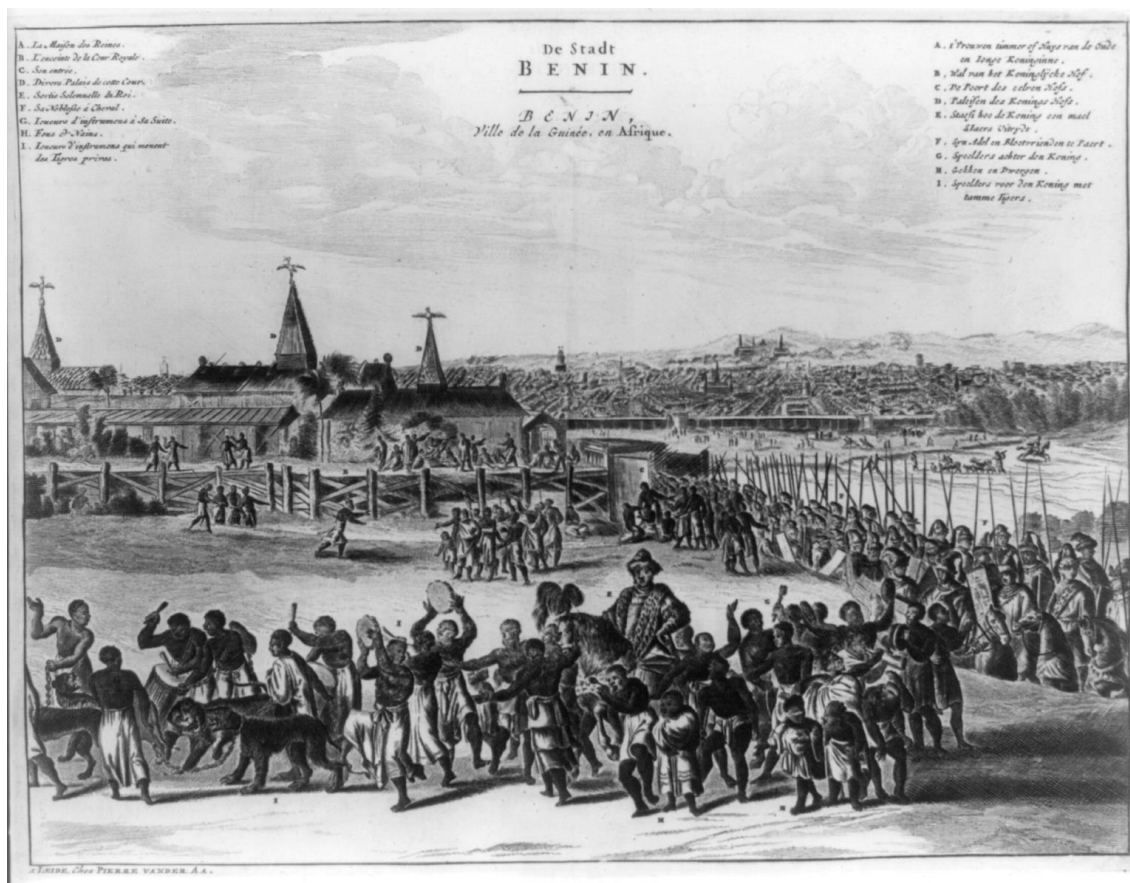


Figura 6: Cortejo do Obá da cidade Estado Benin (atual nigéria), acompanhado de seus guardas e músicos de corte, ao fundo se vê o palácio do rei onde estavam guardados inúmeros sinos de bronze e as famosas placas que narravam a história oficial da sociedade Edo, saqueadas pela expedição punitiva britânica em 1897. Gravura em cobre de Dapper, Holanda, século XVII.

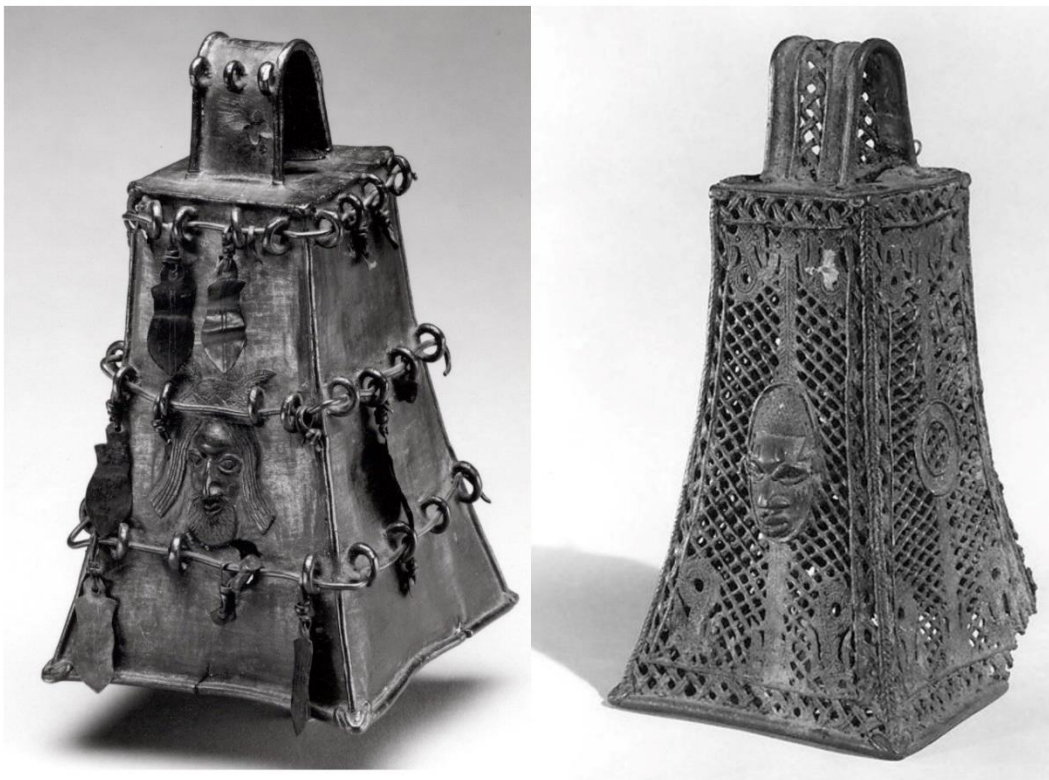


Figura 8: Sinos fundidos em bronze com badalos da cidade-Estado do Benin, cultura Edo. O sino da direita também tem várias lamelas presas em argolas pelo lado de fora que funcionam como ressonadores e no centro a imagem em alto relevo dos comerciantes portugueses com suas barbas e cabelos longos. O sino da esquerda, com sua trama vazada, não tem os ressonadores, e apresenta a representação do monarca do Benin com suas escarificações e o corte de cabelo característico. – Séculos XVI-XVIII.

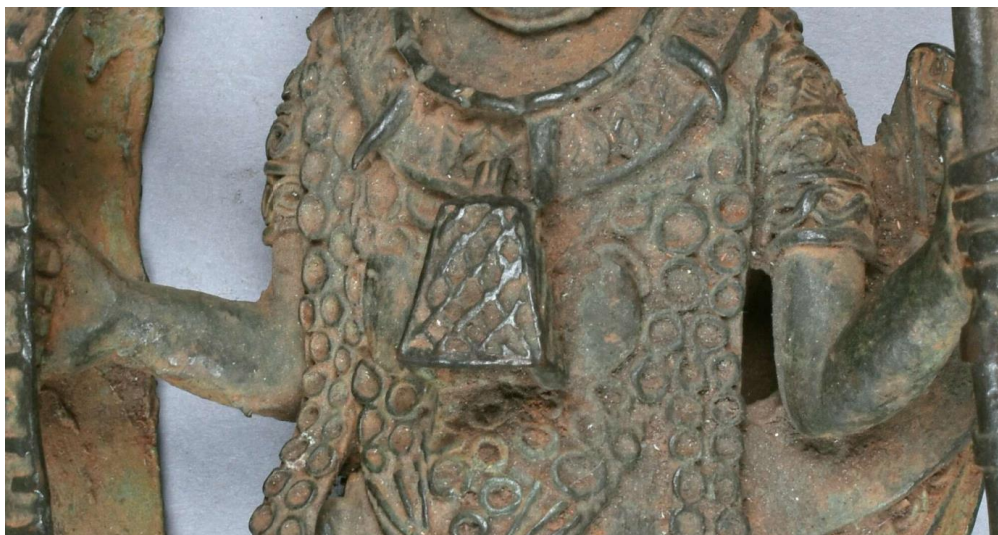


Figura 9: No detalhe de uma das placas do palácio real Benin é possível ver preso no centro do colar do Obá um sino africano de bronze com badalo fundido localmente. – Bronze fundido, acervo do Museu Britânico, séculos XV-XVIII, número de inventário Af1897,1011.3.



Figura 10: (Esq.) Uma das placas de bronze representando um oficial ou arauto do corte do Benin tocando o sino real de ferro forjado africano, de campana única, que representava a voz do obá. (Dir.) Representação em marfim da rainha do Benin tocando um sino africano de campana única que poderia ser feito de ferro ou marfim.



Figura 11: (Esq.) Em outra placa do Benin vemos o Obá em cortejo sobre seu cavalo, ladeado por seus guardas de honra. (Dir.) No detalhe: os dois guardas em ambas as laterais têm três sinetas de bronze cada um, de origem europeia, presas junto a empunhadura de suas espadas. Bronze fundido, acervo do Museu de Fine Arts de Boston, séculos XV-XVIII.

V - Hemeroteca digital:

Em vista da importancia que essa ferramenta de pesquisa digital, disponibilizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, teve durante o processo de realização desse trabalho considere importante falar dela em uma parte separada do restante da discussão sobre as fontes analisadas. Como muitos pesquisadores de minha geração fui aprendendo a fazer pesquisa histórica por meio dessa ferramenta durante seu próprio uso. O que quero dizer com isso é que durante muito tempo não passou pelas minhas reflexões metodológicas a necessária atenção para o registro do próprio processo de pesquisa por meio dessa ferramenta, algo que considero hoje absolutamente imprescindível de ser analisado e publicizado pelos pesquisadores. Sem dúvida, sem essa ferramenta pública de pesquisa digital a própria escolha temática dessa pesquisa não seria possível, pois a maioria de suas fontes mais importantes não poderiam ter sido localizadas, sem elas a próprio recorte da pesquisa em torno da questão dos sineiros não poderia ter sido imaginado. No entanto, como infelizmente não tive o cuidado de documentar sistematicamente desde o início os meus processos de pesquisa por meio dessa ferramenta digital não tenho como apresentar aqui os números precisos das ocorrências analisadas na ferramenta ao longo de todo o processo de investigação, apenas estimativas gerais. Ao longo de toda a pesquisa montei um inventário com mais de 600 documentos relativos aos sineiros africanos e afro-brasileiros, aos toques de sinos, assim como as suas tentativas de regulamentação/proibição, presentes principalmente nos periódicos oitocentistas, mas também em jornais do século XX. Sem essas fontes, toda as discussões realizadas principalmente no capítulo II, mas também em grande medida no capítulo III não seriam possíveis de serem feitas. Para localizar toda essa documentação, que assim como no caso do meu levantamento iconográfico, só está parcialmente representada nessa tese, tive que dedicar a maior parte do meu tempo de pesquisa a leitura infundável dos periódicos digitalizados presentes no arquivo da Hemeroteca Digital. Importante lembrar que a tecnologia OCR apresenta inúmeras questões ao pesquisador, uma simples letra trocada em uma palavra pode alterar o resultado obtido, também é falsa a percepção de que a tecnologia seja capaz de reconhecer de fato todas as palavras de uma página, muitas vezes a mesma palavra repetida em uma página é reconhecida e a outra não. Portanto, as antigas práticas de leitura em série criadas pelos historiadores continuam sendo valiosas. Outro risco imposto pela tecnologia é a fragmentação da leitura, fazendo muitas vezes com que

não seja observado o contexto da publicação onde determinada ocorrência se faz presente ou que se despreze a leitura das informações do entorno da ocorrência, aquelas de uma mesma página ou aquelas presentes nas páginas anteriores e subsequentes.

Provavelmente por serem todas ferramentas relativamente novas no ofício historiográfico não temos ainda metodologias suficientemente consolidadas em nosso campo para organizarmos e documentarmos nossos processos de pesquisa digital, especialmente em casos como o meu e de tantos outros colegas que aprendemos a usar essas ferramentas nova enquanto já fazíamos nossas pesquisas. Acredito que tudo isso tende a mudar em breve, não só pela adoção de novas ferramentas de software que poderão auxiliar os historiadores na organização desses enormes volumes de dados, mas principalmente com a adoção de parâmetros mais abrangentes na historiografia que sistematizem a maneira pela qual serão divulgados os processos metodológicos de pesquisa por meio de ferramentas digitais, para que possamos honrar o esforço imenso dos historiadores da era pré-digital, bem como para que possamos de fato acompanhar as escolhas metodológicas dos pesquisadores que como em qualquer outra forma de pesquisa científica são sempre determinantes para a qualidade dos resultados.

Apenas como uma estimativa posso dizer que ao longo somente dessa pesquisa sobre sineiros e sinos no Brasil oitocentista, feita por meio da Hemeroteca digital, analisei pelo menos 16 mil ocorrências, a partir da busca combinada de palavras como: “Sinos”, “sineiro”, “sineiros”, “toques de sinos”, “Torres + sinos”, “Torres + capoeiras”, “torre + moleques”, “rebate”, “torre da igreja”, “campanário”, “sino da igreja”, dentre outras. Não obstante, apenas a palavra “sinos” buscada em todos os periódicos digitalizados do Rio de Janeiro até hoje gera quase cem mil ocorrências. Por isso, além da combinação de palavras é necessário usar os recortes por local, período e periódico. Nesse sentido, posso dizer que li todas as ocorrências disponíveis até o momento, a partir das palavras acima exemplificadas, presentes nos jornais publicados até 1890. No entanto, o próprio processo de digitalização dos periódicos contidos no acervo da Biblioteca Nacional não foi ainda concluído, o que significa que outros jornais estão sendo continuamente incluídos pela instituição na plataforma da Hemeroteca Digital, portanto, nenhum pesquisador pode dizer ainda que esgotou a leitura de todas as ocorrências de terminada palavra-chave, independentemente de seu recorte espacial/temporal, a não ser que o recorte de pesquisa esteja restrito a um único jornal, ou a um conjunto específico de periódicos, o que nunca poderia ter sido o caso dessa pesquisa.

Capítulo I - Os sinos na África Central ocidental:



Fig. 12: O importantíssimo sino duplo em forma de “y” dos governantes vambunda – *“Insignias de mando”*, fotografia de Elmano Cunha e Costa, província de Moxico, Angola, c.1935. ID 8643, acervo do Instituto de Investigação Científica Tropical, Portugal.

1.1 – Madibu, os sinos dos caçadores:



Fig. 13: Basenji, o cão caçador centro-africano, uma das raças de cães mais antigas do mundo, com sua morfologia e pelagem características. Os detalhes da torção do rabo e de suas orelhas em posição de atenção aparecem representadas nas estatuárias dos chamados *Nkisi Nkondi Kozo* (ver Fig.20).

As mais antigas formas de sinos da África Central ocidental são feitas de madeira e estão ligadas a uma das raças mais antigas de cães do mundo, os *Basenji*. Também chamados *de Musenzi, musenji ou musenzi ou benzi*, palavras que em algumas das línguas da região significam algo como “cachorro do mato” (e posteriormente “vira-latas”) em diferenciação as raças de cães trazidas a região a partir da colonização europeia. Os *Basenji* são uma das raças de cachorro mais antigas ainda existentes no mundo, sua presença na bacia do Congo é inclusive anterior a chamada expansão Bantu (c. 4 a 3.5 mil anos atrás). Sendo também uma das raças de cães criadas no Antigo Egito. Exames modernos de DNA têm apontado que eles inclusive seriam ancestrais dos chamados *dingos* australianos. Essa raça criada para a caça tem várias características únicas, a mais famosa delas é que esse tipo de cão não sabe latir, ele pode simplesmente não emitir nenhum som ou pode produzir uma espécie de uivo como os lobos. Chamados de *yodels*, cada *musenji* tem seu próprio padrão único de emissão vocal. Outra das características singulares dos *Basenji* é que eles se limpam sozinhos usando a língua como os gatos. Para poder acompanhar os movimentos desses habilíssimos cães caçadores no interior da floresta fechada foram criados, provavelmente há milhares de anos atrás, os primeiros sinos de madeira, chamados hoje pelos bakongo e os baluba de *madibu* (sing. *dibu*). Sobre esse tópico Brown (2002) afirma:

Por mais que o caçador da África Central ocidental dependesse desses dispositivos e táticas, ele também confiava em seus cães. Um dos poucos animais domesticados pelos primeiros ancestrais bantos, os cães equipados com sinos rastreavam os cheiros das presas, as expulsavam de esconderijos e detinham ou matavam animais feridos. Eles também levaram os caçadores a caça grossa com seus sinos e latidos. Relatos do século XX mostram que os africanos centro-ocidentais valorizavam muito seus companheiros caninos. Eles enterravam cães de caça especialmente valiosos em envoltórios de pano e adornavam suas sepulturas com os sinos que usavam na caça (tradução minha).¹⁶

O relato mais antigo que localizei sobre os madibu (sinos) usados com os basenji do Mayombe está contido no relato do comerciante inglês Andrew Battell, que viveu na colônia portuguesa de Angola e entre em algumas sociedades da África Central, no período entre 1590 e 1610:

Os Morombes costumam caçar com seus cães de campo, e matam muitos tipos de pequenos bichos e grande quantidade de faisões. **Mas seus cachorros são burros e não podem latir. Eles penduram badalos de madeira no pescoço e os seguem com o barulho de seu tilintar.** Os caçadores têm petes [apitos], com os quais eles assobiam seus cachorros. Esses cães, em todo este país, são muito pequenos, com orelhas eretas, e na maioria são ruivos e pardos. O mastim de Portugal, ou qualquer outro grande cão, são muito apreciados porque latem. Já vi um cachorro ser vendido no campo por trinta libras.¹⁷ (Tradução minha - grifo meu)

Sobre os sinos dos cães de caça Redinha (1984, p.60) afirma que em Angola:

Na grande família dos idiofones, encontram-se na Provincia uns chocalhos para cães de caça, obtidos de diversa forma. Fazem-nos dos endocarpos grandes dos frutos da palmeira Borassus (*Borassus aethiopum* Mart.) na região do nordeste, onde aquela palma se encontra. Fazendo lembrar, que foi este o tipo de chocalho primitivo, encontram-se modelos cavados em madeira, mas, que imitam na forma as referidas sementes. Também os fabricam de ferro e, mais raramente, de latão, de forma campanulada, estridulando por meio de badalos de madeira ou de metal. Nos chocalhos de Borassus, introduzem-lhe, algumas vezes, como estriduladores, pequenas sementes duras ou seixos miúdos. (...) São mais ou menos usuais no Norte de Angola, em regiões do leste. no

¹⁶ No original: As much as the West-Central African hunter depended on these devices and tactics, he also relied on his dogs. One of the few animals domesticated by the early Bantu ancestors, dogs outfitted with bells tracked the scents of quarry, flushed prey from hiding places, and detained or killed wounded animals. They also led hunters to large game with their bells and barking. Accounts from the twentieth century show that West-Central Africans valued their canine companions greatly. They buried especially valued hunting dogs in cloth wrappings and adorned their graves with the bells they wore in the hunt. In: BROWN, Ras Michael. "Walk in the Feenda": West-Central Africans and the Forest in the South Carolina-Georgia Lowcountry. In: HEYWOOD, Linda M. (Org.) *Central Africans in the Atlantic Diaspora*. New York: Cambridge University Press, 2002, p.309-310.

¹⁷ No original: The Morombes use to hunt with their country-dogs, and kill many kinds of little beasts, and great store of pheasants. But their dogs be dumb and cannot bark at all. They hang wooden clappers about their necks and follow them by rattling of the clappers. The huntsmen have Petes [whistles], which they whistle their dogs withall. These dogs, in all this country, are very little, with prickt ears, and are for the most part red and dun. The Portugal mastiff dog, or any other great dog, are greatly esteemed because they do bark. I have seen a dog sold up in the country for thirty pounds. In: BATTEL, Andrew. *The strange adventures Andrew Battell of leigh, in Angola and the adjoining regions. Reprinted from "purchas his pilgrimes"*. Londres, Hanluyt Society, 1901, p.55-56.

território dos Umbundos, no Golungo Alto, nos Mahungos etc. Em muitos casos, a execução destas peças é bastante perfeita.



Fig. 14: Sino bakuba para cães de caça feito de madeira e ráfia, séc. XX – Acervo: Hartenberger World Music Collection of Historical Instruments.

Ainda hoje em algumas culturas da bacia do Congo antes das caçadas os basenji são medicados com substâncias especiais que expandem seus sentidos. Segundo José Redinha: “*Por meio de furos nos chocalhos de madeira, ou de argolas nos metálicos, suspendem-nos, ora do pescoço, ora dos rins dos cães, para efeito de alarido nas batidas de caça*”.¹⁸ Acredito que além do tal “*efeito de alarido nas batidas*” o gesto de amarrar o sino ao umbigo dos cães tenha grande significado simbólico dentro dessas cosmologias bantu (Fig. 21). Nas culturas centro-africanas todos os cachorros são animais considerados sagrados por sua relação limítrofe com o mundo espiritual, eles enxergam e escutam coisas que os seres humanos normais não podem perceber. Nessas culturas as florestas são espaços sagrados e cheios de interdições por serem a morada sagrada dos ancestrais, é dentro dela que está localizada sua aldeia. Os cães de caça circulam com liberdade e desenvoltura na floresta (aldeia dos ancestrais), mas diferente dos animais selvagens eles retornam a sua morada na aldeia dos caçadores. Por isso, muitas vezes quando eles são representados na estatuária dos chamados *Nkisi Nkondi Kozo*, muitas

¹⁸ REDINHA, José. *Instrumentos Musicais de Angola - Sua Construção e Descrição - Notas Históricas e Etno-Sociológicas da Música Angolana*. Coimbra, Portugal: Centro de Estudos Africanos Instituto de Antropologia Universidade de Coimbra, 1984, p.60.

vezes são representados com duas cabeças, dois olhos que olhas em direção a essa fisicalidade e outros dois que olham para o mundo dos ancestrais (Fig. 62). Numa explicação muito simplificada os chamados *nkisi* ou *nkishi* (pl. *minkisi* / *mankishi* / *zinkisi*) são objetos-força sagrados construídos pelos médicos-sacerdotes centro-africanos (*jinganga/banganga*) para curar ou defende/proteger pessoas, famílias, linhagens, comunidade ou Estados, restaurando a ordem natural da vida social para os seres temporariamente presos nessa fisicalidade, bem como na harmonização de suas relações com os seres dos múltiplos tempos-espacos da vida ancestral. São feitos por variados e complexos processos rituais de construção (muitos deles secretos para os não iniciados) onde são acumulados materiais de múltiplas naturezas e ativados pela adição ritualizada do respectivo *bilongo*, o fundamento sagrado (e secreto) que dá “vida” ao *nkisi*, daí a origem da expressão em kikongo: “*Nkisi nsi*” que literalmente significa o “*remédio da terra*”. Dentre os vários tipos de *nkisi* produzidos pelos bakongo há uma categoria denominada como *nkisi nkondi*, em kikongo a palavra *nkondi* significa “*caçador*”. Esse *nkisi* é construído para caçar todos os *ndoki* (feiticeiros) e seus espíritos maléficos que provocam todos os tipos de infortúnio, doença e morte dentro de uma comunidade. Dentre esses *nkisi* de proteção se encontram também os chamados *nkisi nkondi kozo* ou também chamados de *nkisi nkondi a mbwa* (*mbwa* significa “*cão*”), estes seriam, portanto os *nkisi* cães caçadores. Na estatuária sagrada desses cães muitas vezes podemos observar, tal qual nos basenji, a adição de sinos de madeira e metal (Fig. 20), e em alguns casos até mesmo a inclusão de sinos ocidentais como mostrarei a seguir (Fig. 62).



Fig. 15: *Nkisi Nkondi Kozo*, o *nkisi* do “*cão caçador*”, cultura kongo. O *nganga* que construiu esse objeto/força sagrado pendurou um sino de madeira (“*dibu*”) no pescoço do cão (imagem a esquerda) junto a um endocarpo que serve de recipiente a um de seus “*bilongo*”. Além disso, prendeu um sino de ferro forjado no seu rabo que tem a forma característica da raça canina centro-africana, Basenji, ao mesmo tempo que faz alusão também a espiral sagrada do tempo/espaco “*nkodia*”. - Acervo do Museu Britânico - código de inventário Af1905,0525.7.

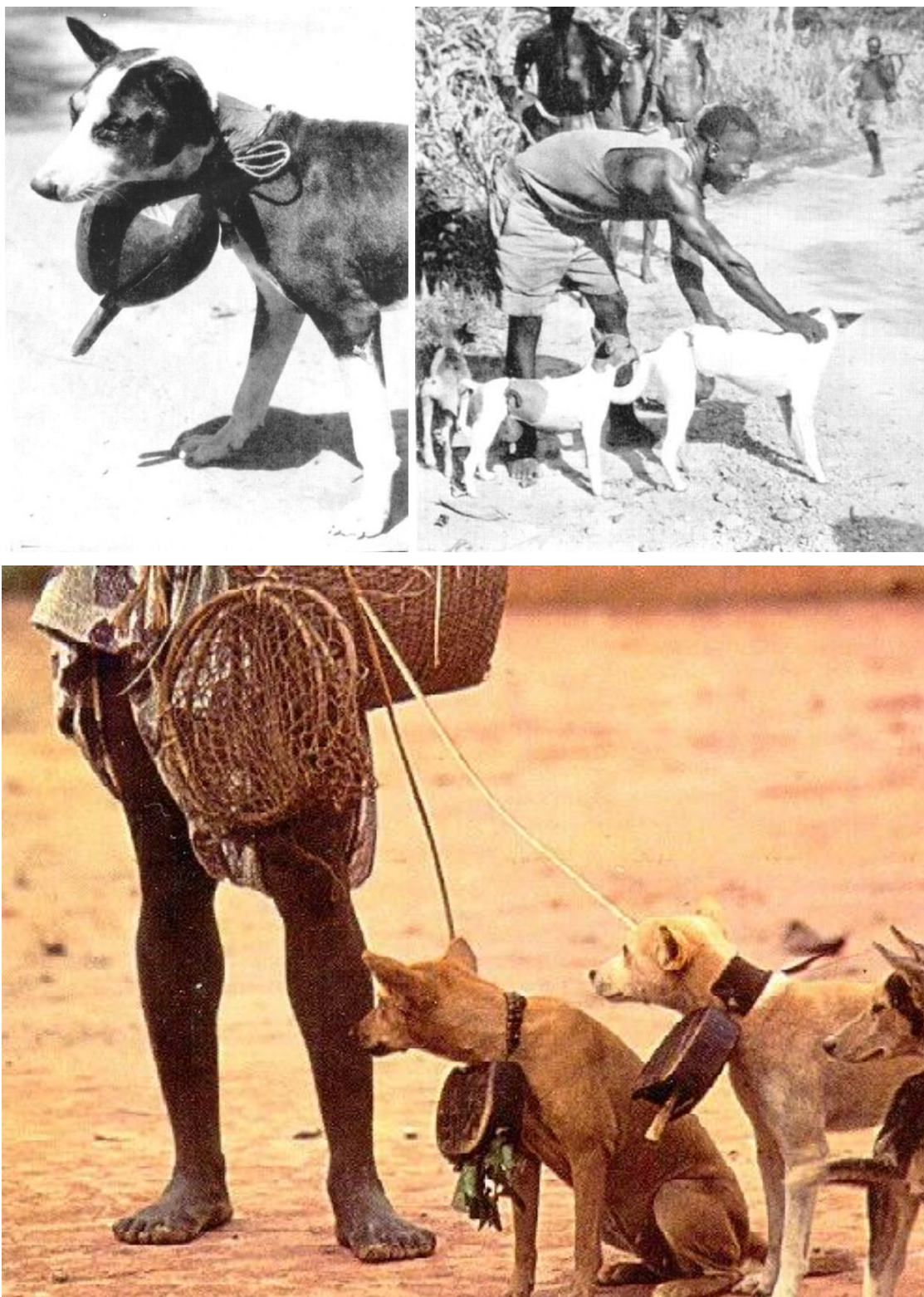


Fig. 16, 17 e 18: Basenji e caçadores bakongo. Na fotografia abaixo é possível enxergar que algumas folhas são enfiadas entre os badalos de madeira e o corpo dos sinos quando eles não estão sendo usados para a caçada na floresta, isso evita que o sino emita som fora de seu propósito. Figuras 16 e 17 - fotografias do fotógrafo colonial português Elmano Cunha e Costa na porção do território bakongo localizada na região norte da atual república de Angola, c.1935.





Fig. 21: Nesse exemplar de nkisi nkondi kongo vemos dois sinos de madeira (madibu) presos a coleira do cão caçador (basenji). – Acervo particular, esse nkisi foi leiloado pela companhia britânica de leilões Sotheby's, disponível em catálogo virtual no link: [\(#24\) Statue de chien, Kongo, République Démocratique du Congo \(sothebys.com\)](#) (Consultado em 25.08.2019)

Da mesma forma que os basenji reais, ou suas metáforas espirituais materializadas nos *nkisi nkondi kozo*, os médicos-sacerdotes (*banganga*), da bacia do Congo, também fazem uso de sino de madeira de extraordinária construção, igualmente chamado de *Dibu* (plural - “Madibu”) para ir à caça de feitiços e feiticeiros (“*kindoki*”), espíritos maléficos, bem como para acionar os *minkisi*, invocar os ancestrais e consultá-los por meio de sistemas oraculares, como os chamados “*cestos de adivinhação*” (*ngombo*). A palavra proto-bantu *ngombo* significa, em muitas das línguas da África Central ocidental, “*umbigo*”, parte do corpo importantíssima dentre as cosmologias dos povos dessa região por sua intrínseca ligação com a ancestralidade. Sobre isso, como mostrei anteriormente, além do pescoço, muitas vezes os *madibu* eram justamente amarrados junto ao ventre dos basenji, próximos a região do umbigo daqueles cães. Sobre essa questão THOMPSON (1989, p.41) aponta que:

Esses sinos eram pendurados na coleira de um cão de caça ou usados na cura e em rituais para ajudar a tornar os caçadores bem-sucedidos. O caçador segue o som do sino do cachorro na floresta para pegar os animais. Da mesma forma, um Kongo *nganga*, ou curandeiro, usa um sino quando ele simbolicamente entra no mundo espiritual chamado "a floresta dos ancestrais" (*nfinda*) para buscar o espírito ou ancestral que está causando os problemas de seu consulente.¹⁹ (tradução minha)

Nesse sistema cosmológico estruturado pela ideia de permanentes transmutações físicas e espirituais, o próprio *nganga* poderia transformar-se literalmente em um basenji caçador. Nesse sentido é impressionante perceber a maneira como essas cosmologias continuaram na diáspora, a partir de relatos extraordinário como, por exemplo, o de Estebán Montejo, quilombola afro-cubano, filho de um casal de *congos de nación*, que nasceu naquele país caribenho, na segunda metade do século XIX:

Para os congos a árvore é uma coisa muito grande. Dela nasce tudo e nela tudo se dá. É como um Deus. Dá-lhe de comer, fala-se, pede-se, é cuidada. Eles conseguem tudo da natureza, dá árvore, que é a alma dela. A feitiçaria tem que auxiliar-se das árvores e das plantas. Em todos os engenhos da escravidão havia seus matos e suas boas árvores. Por isso aos congos lhes era propício o lugar. Em Ariosa (o engenho) havia grandes terrenos cultivados e lugares silvestres também. Nessas matas crescia e cresce a feitiçaria. Saem espíritos e luzes e todas as coisas que eu vi desfilar, e que logo, com o tempo foram se apagando da cabeça. Coisas que um mesmo não sabe como são, nem que forma têm. Os mistérios, vamos dizer. **O mais emocionante que eu vi em minha vida foram os congos velhos que se transformavam em animas, feras.** Isso sim era

¹⁹ No original: These bells were either hung on a hunting dog's collar or used in healing and in rituals to help make hunters successful. The hunter follows the sound of the dog's bell into the forest to catch the animals. Similarly, a Kongo *ng'anga*, or healer, uses a bell when he symbolically enters the spiritual world called "the forest of the ancestors" (*nfinda*) to seek the spirit or ancestor that is causing his client's problems.

pancada. Eram males que a um se eriçavam os cabelos e a carne se arrepiava. **As vezes diziam que fulano, o palero, havia saído da moenda como um gato ou um cachorro.** Ou se não, alguma negra saia puxando os cabelos e gritando: **“Ai socorro, vi um cachorro do tamanho do meu marido!”** **Esse cachorro podia ser o marido em pessoa, em pessoa de cachorro quero dizer. (...) De pensar que um cachorro com raiva podia ser um congo velho rebelde,** a qualquer um se arrepiavam os cabelos. Depois isso não se voltou a ver em Cuba. Ao menos ninguém me contou algo parecido. Eu as vezes penso que isso acontecia, porque aqui havia muitos africanos. Hoje não existem mais africanos em Cuba.²⁰ (Tradução minha)



Figura 22 e 23: Do lado esquerdo, um dibu kongo de três badalos; do lado direito, um nganga kongo tocando seus dois madibu de cinco badalos, no chão em frente a ele um nkisi.

A partir do comentário anterior de Thompson, e principalmente desse fragmento de Esteban Montejo, sobre a diáspora kongo em Cuba podemos imaginar a importância simbólica e espiritual que os madibu e os cães de caça tinham há milênios entre os povos do baixo congo. No entanto, para além de seus aspectos propriamente simbólicos, é importante destacar que de modo geral escapa aos indivíduos ocidentais que, como eu, são falantes apenas de línguas neolatinas, as possibilidades reais de comunicação literal

²⁰ BARNET, Miguel. Biografía de un cimarrón (Introducción del autor). Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966, p. 10.

de todos os de sinos africanos, bem como de qualquer outro de seus múltiplos tipos de instrumentos musicais.

Não se deve excluir, porém, a possibilidade de que tanto entre os Abakuás quanto entre os Congos, esses simples toques de instrumentos que acompanham e reforçam os enkames ou feitiços tenham um significado peculiar que, ao menos em suas origens, é inteligível aos iniciados. Pepper refere ter conseguido desvendar o significado esotérico de uma cerimônia de feitiçaria bantu expressa apenas por instrumentos. **O feiticeiro, metamorfoseado em “cão” para capturar o espírito maligno, sacudi dois sinos de madeira, um em cada mão, com os quais, devido aos seus diferentes tons e ritmo, exprimiam as ideias simbólicas atribuídas aos chocalhos que penduram à volta do pescoço de um cão de caça.** Ao mesmo tempo, um acólito tocava um pequeno tambor de couro e com ele instigava o "cachorro", enquanto alguns maracás sussurravam seus comentários. Esta cena, diz Pepper, embora aparentemente tola e selvagem para um leigo, foi na realidade meticulosamente arranjada e em seu desdobramento todos esses instrumentos eram como atores que tinham que recitar sua parte com seus sons. Lembrando o que já dissemos sobre o valor semântico que uma vogal simples repetida em diferentes tons concordantes com os linguísticos pode ter para os negros que falam línguas tonais, entender-se-á que esses toques percussivos muito simples podem ser inteligíveis por sua mera semântica tonal, embora para nós pareçam ruídos insignificantes.²¹ (Grifos meus)

Apoiando-se no impressionante relato de Pepper, Fernando Ortiz aponta que enquanto para um ouvinte não-iniciado, especialmente no caso de ouvintes ocidentais, o toque dos madibu poderia soar apenas como o ruído do entrechoque dos badalados de madeira no interior de suas campanas, para um ouvinte centro-africano os dois sinos tocado por um nganga iniciado poderiam literalmente falar. Isso porque “embora para nós pareçam ruídos insignificantes, esses toques percussivos muito simples podem ser inteligíveis por sua mera semântica tonal”. Isso porque em contextos linguísticos tonais como esses da África Central ocidental, toda a música, assim como a cultura sonora de modo geral, estão apoiadas e estruturadas a partir dos parâmetros de divisão tonal da própria língua falada.

²¹ No original: No se debe excluir, sin embargo, la posibilidad de que así entre los abakuás como entre los congos, esos sencillos toques de instrumentos que acompañan y refuerzan los enkames o conjuros tengan una peculiar significación que, al menos en sus orígenes, es intelligible para los iniciados. Pepper refiere haber podido desentrañar el sentido esotérico de una ceremonia de hechicería bantú expresada sólo por los instrumentos. El hechicero, metamorfoseado en “perro” a fin de apresar al espíritu maligno, sacudía dos campanas de madera, una en cada mano, con las cuales, por sus diferentes tonos y su ritmo, expresaba las ideas simbólicas que se atribuyen a los cencerros que se cuelgan al cuello de un perro de caza. Al mismo tiempo un acólito tañía un tamborcito de cuero y con este azuzaba al “perro”, mientras unas maracas susurraban sus comentarios. Esta escena, dice Pepper, aunque aparentemente necia y salvaje para un profano, estaba en realidad ordenada meticulosamente y en su desarrollo todo esos instrumentos eran como actores que tenían con sus sonidos que recitar su papel. Recordando lo que ya dijimos acerca del valor semántico que para los negros que hablan idiomas tonales puede tener una simple vocal repetida en tonos diversos concordantes con los lingüísticos, se comprenderá que esos simplísimos toques de percusivos pueden ser inteligibles por su mera semántica tonal, aunque a nosotros nos parezcan insignificantes ruidos. ORTIZ, Fernando. *La Africana de la Música Folklórica de Cuba*. Havana: Ediciones Cardenas y Cia, 1950, p. 336.

É isso que permite que tambores, flautas, cordas e nesse caso sinos possam literalmente falar nessas sociedades. Mas essa é sem dúvida uma tecnologia de comunicação difícil de ser compreendida, até mesmo imaginada, dentro dos parâmetros de linguagem e comunicação ocidentais.



Figura 24: No entalhe de um dibu, o sino sagrado de madeira dos bakongo, observa-se uma representação do sol (“ntango”) cujos raios se desdobram como a “nkodia”, a espiral sagrada do tempo/espço. - Acervo do Museu Nacional de Arte Africana, EUA.











1.2 – Kunda, os sinos do tempo-espaço:



Figura 32: Um médico-sacerdote (nganga) yombe da região do Mayombe (1906). Com seus objetos sagrados: um pequeno tambor junto ao chifre sagrado (mpakas), um nkisi e um mbumba (saco de ndoki), no detalhe a direita seu *kunda* (sino de madeira) com três badalos.

Kunda, é o nome dado pelos yombe, grupo de cultura kongo, ao sagrado sino duplo com badalos usado pelos banganga do baixo Congo. Igualmente feito de madeira maciça escavada e ricamente entalhada como os madibu rituais. Esse tipo de sino é célebre entre os estudos de arte centro-africana, pela riqueza de seus ornamentos. Como todos os demais sinos de madeira ou metal africanos esse sino também é um instrumento tonal. Ele é tocado como um chocalho duplo. E é justamente o fato de ser duplo que caracteriza sua maior simbologia. Esses sinos são usados pelos banganga como instrumentos de mediação entre essa fisicalidade e o mundo dos ancestrais. Por isso, ainda que a distância eles pareçam simétricos, eles são sempre decorados de maneiras distintas em casa um dos lados, de modo a refletir, tal qual um espelho, as assimetrias entre a aldeia dos homens de hoje e a aldeia dos ancestrais. A mão do nganga que segura e toca o instrumento pelo seu centro gravitacional, está também simbolicamente na inteseção entre os mundos. Como no caso dos madibu, segundo a cosmologia kongo, com esse sinos os banganga podem transpor os limites físicos do tempo, do espaço e da matéria.



Figuras 33 e 34 – Sinos (“kmaunda”) de madeira de campana dupla com badalos, Bakongo, subgrupo Yombe, Sinos de madeira Group Kongo People (MET)





1.3 - Ngunga/Ngongi, os sinos dos reis:

Segundo CHANTELAIN (1894), na língua kimbundo, falada pelos ambundo, da atual república de Angola:

Ngonge é tanto o instrumento usado em uma proclamação quanto a própria proclamação, ordem ou comando. Nas cidades nativas, o arauto grita a proclamação nas principais vias. Às vezes, ele primeiro chama a atenção do povo tocando um sino nativo ou tocando um chifre de touro. Este chifre, me disseram, também é chamado de ngonge pelo povo de Kisama; em Malange o nome do chifre é kipanana. Em Loanda chama-se mbinga ou mbungu. Mas ngonge, sem dúvida, significa principalmente um sino, e é sinônimo de ngunga. Um sino ainda é usado para proclamações, e chamado ngonge, pelas tribos ao norte dos rios Bengo e Dande, entre os Dembos (ji-ndembu). O ngonge é feito de ferro, e consiste em um sino duplo em forma de U, cada perna do U representando um sino. Não há badalos nestes sinos. Eles são tocados batendo alternadamente com um pedaço de ferro em cada campana. Este sino nativo africano foi notado em muitas partes do continente e é descrito nas obras de vários grandes viajantes africanos. Ngunga é um grande sino; Mutelembe no dialeto do interior, é um pequeno sino (tradução minha).²²

²² No original: Ngonge is both the instrument used in a proclamation and the proclamation, order, or command itself. In the native towns, the herald shouts the proclamation in the principal thoroughfares. Sometimes he first calls the people's attention by striking a native bell, or by sounding a bull's horn. This horn, I was told, is also called ngonge by the Kisama people; at Malange the name of the horn is kipanana. At Loanda it is called mbinga or mbungu. But ngonge, no doubt, signifies primarily a bell, and is synonymous with ngunga. A bell is still used for proclamations, and called ngonge, by the tribes north of the Bengo and Dande rivers, among the

Segundo Chantelain, e vários outros autores, as palavras “ngunga” e “ngonge” seriam sinonimas em muitas das línguas da África Central ocidental, sendo igualmente usadas para se referir aos sinos de ferro, geralmente de campana dupla, mas também os de campana única. Em um texto pioneiro sobre esse tema VANSINA (1969), afirma que esses sinos de ferro de campana dupla das sociedades da África Atlântica, apesar de algumas diferenças em suas morfologias construtivas, representariam, em todas as sociedades onde existem, a “voz” dos reis. O que como mostrei anteriormente não era somente expressão simbólica/metafórica, mas sim pelo fato de que esse tipo de instrumento musical poderia efetivamente transmitir a população as ordens do governante.

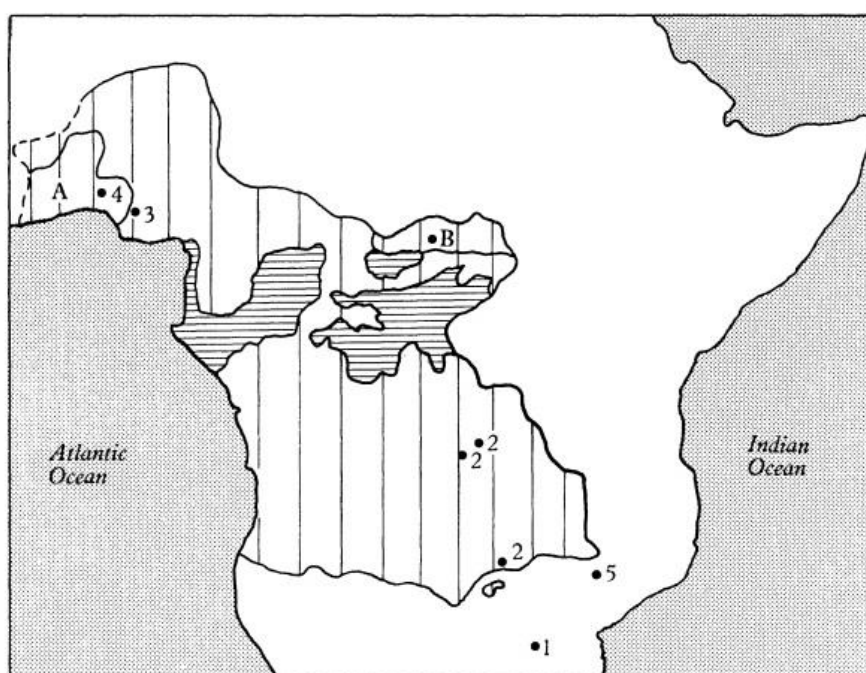


Fig. 2 Distribution of single and double bells.

1, Zimbabwe; 2, Sanga, Katoto, Ingombe Ilede; 3, Ifeka garden site; 4, Ife; 5, Zambezia.
 ▨, Single bell; ▩, Single and double bell; A, Double bell of Guinea type; B, Double bell of Zande type. - - -, Data west of this line are not included.

Figura 37: Mapa extraído do artigo: “*The Bells of Kings*” – J. Vansina - *The Journal of African History*, Vol. 10, No. 2 (1969)

Dembos (ji-ndembu). The ngonge is made of iron, and consists of a double bell in the shape of U, each leg of the U representing one bell. There are no clappers in these bells. They are rung, or rather played, by striking with a piece of iron on either cup alternately. This native African bell has been noticed in many parts of the Continent, and is described in the works of several great African travellers. Ngunga is a large bell; Mutelembe in the inland dialect, is a small bell. In: CHATELAIN, Héli. *Folk-tales of Angola. Fifty tales, with Ki-mbundu text, literal English translation, introduction, and notes*. Boston and New York: Pub. for the American Folk-lore Society by Houghton Mifflin and company, 1894, p. 271 e 287.

Entre os quiocos, os lunda e os ovimbundu a maioria dos objetos que simbolizavam o poder era feito de ferro. Joseph Miller, em *Poder Político e Parentesco* se dedica à análise do *ngola*, um símbolo de linhagem dos Mbundu. Originalmente um objeto de ferro de forma bem definida, podendo ser um martelo, um sino, uma enxada, uma faca, o *ngola* dava acesso a forças espirituais fundamentais na regulação dos assuntos dos homens. Segundo o autor, foi a difusão desses pequenos pedaços de ferro que permitiu aos Mbundu uma maior mobilidade, pois era um objeto de fácil transporte. Quando uma linhagem Mbundu recebia um *ngola*, nomeava para ele um guardião, e tal como outros objetos associados à árvore *mulemba*, ele era o mediador entre os membros vivos e mortos da linhagem. Ele ajudava o seu guardião a resolver disputas, entre outros assuntos. Ou seja, essa mesma enxada usada para fins práticos e econômicos era também um símbolo de linhagem, cujo papel era garantir o equilíbrio da sociedade. E só para se ter uma dimensão da relação do chefe com o ferro, os Mbundu do século XVII, descendentes do Samba, davam aos seus governantes originais o título de *musuri*, o termo em kimbundu para ferreiro.²³

Exemplo concreto do que foi dito acima por Ribeiro (e Miller) pode ser visto na passagem a seguir extraída da biografia da rainha Nzinga Mbande (Jinga), soberana dos reinos do Ndongo e de Matamba, escrita por Linda Heywood. Depois de uma grande derrota militar a rainha Jinga de vê obrigada a fugir e tentar uma aliança por meio de um matrimônio político com Kassanje, o soberano imbagala. O governante imbangala aceita o acordo, mas como condição de sua realização impões que Jinga abandone seu grande sino lunga, sua principal insignia de poder político e espiritual, pois não queria dois chefes em seu Quilombo:

Kassanje não confiava em Jinga, mas acreditava que, ao subordiná-la, não só se livraria de uma rival feroz como aumentaria seu prestígio. Além disso, Jinga traria consigo muitos partidários abundos, o que aumentaria o número de pessoas sob seu controle. Mas Kassanje não estava interessado em ajudar de graça. Ele disse a Jinga que só a aceitaria em seu acampamento com a condição de que concordasse em se tornar sua esposa e dispor de seu lunga (o grande sino militar levado para a guerra pelos capitães militares abundos). Deixou claro para Jinga que ele mandaria em seu quilombo: não queria dois chefes em seu acampamento. Kassanje talvez tivesse pouca expectativa de que Jinga aceitasse sua proposta, já que ela tinha a reputação de ser uma mulher poderosa e dominante — uma fêmea alfa, em termos modernos. Tinha vários concubinos e valorizava sua posição de guerreira formidável, representada pelo próprio lunga. Esse grande sino era o símbolo precioso da autoridade militar. Com certeza, Jinga não concordaria em assumir o papel de esposa de um capitão dos imbangalas, sem poder participar de guerras e obrigada a abster-se de todos os contatos sexuais até que seu marido voltasse da batalha. Uma dama

²³ SILVA, Juliana Ribeiro da. *Homens de ferro: Os ferreiros na África Central no Século XIX*. São Paulo: Alameda, 2011, p.81.

de companhia que acompanhava jinga desde que ela fugira de Ndongo estava presente quando ela recebeu a primeira resposta afirmativa e as condições de Kassanje. Mais tarde, ela contou a Alexandre Ladino, um dos ambundos enviados pelos portugueses para coletar informações sobre o paradeiro da rainha, que Jinga não hesitou quando recebeu a resposta de Kassanje. Aceitou seus termos sem questionar, e, quando ele chegou para encontrá-la em sua canoa, despediu-se de seus seguidores restantes, jogou o lunga no mato e atravessou o rio com Kassanje, acompanhada de suas ajudantes. Enquanto Jinga atravessava o rio Kwango, outra ajudante lhe avisou da captura de suas irmãs.²⁴

O termo *kasanje* significava, originariamente, qualquer tipo de guardião, estando implícito que este dignitário não tinha quaisquer poderes autónomos limitando-se unicamente a administrar as forças inerentes a objetos pertencentes a outros. Os Imbangala ainda usavam a palavra com este significado no século dezanove, para designar um adivinho, o *kasanje ka mbambo*. O seu nome, traduzido literalmente, significava "o guardião do *mbambo*", o cesto dos objetos de adivinhação.⁴¹ **A palavra também aparecia em *kasanje ka ngongo*, designando o guardião do gongo em forma de duplo sino pertencente ao rei de Kasanje (grifo meu).**²⁵

Outros símbolos de autoridade, todos de origem Lunda, difundiram-se igualmente da Lunda para oeste, acompanhando o kinguri. A posterior presença de quatro insígnias dos tubungu em Kasanje deixa poucas dúvidas de que elas tenham chegado até aos Mbundu através da movimentação do kinguri a partir da Lunda. Incluía os braceletes tuzekele (sing. kazekele), pequenas argolas de metal que significavam autoridade linhageira nos Lunda mas autoridade política em Kasanje,⁶⁶ o sino duplo sem badalo lubembe, o tambor falante mondo, e o tambor ngoma ya mukamba. Alguns outros símbolos, encontrados simultaneamente na Lunda e em Kasanje, tais como o uso da pele de leopardo exclusivamente pelos chefes políticos, aparecem de modo demasiado generalizado na África Central para nos permitir determinar as exatas origens, quando temos de optar entre grupos tão estreitamente relacionados como os Mbundu, Luba e Lunda.²⁶

²⁴ HEYWOOD, Linda M. *Jinga de Angola: A rainha guerreira da África*. São Paulo: Todavia, 2019, p.117.

²⁵ MILLER, Joseph Calder. *Poder político e parentesco: Os antigos Estados Mbundu em Angola*. Luanda: Arquivo Histórico Nacional, Ministério da Cultura, 1995, p. 104.

²⁶ MILLER, Joseph Calder. *Poder político e parentesco: Os antigos Estados Mbundu em Angola*. Luanda: Arquivo Histórico Nacional, Ministério da Cultura, 1995, p. 134.





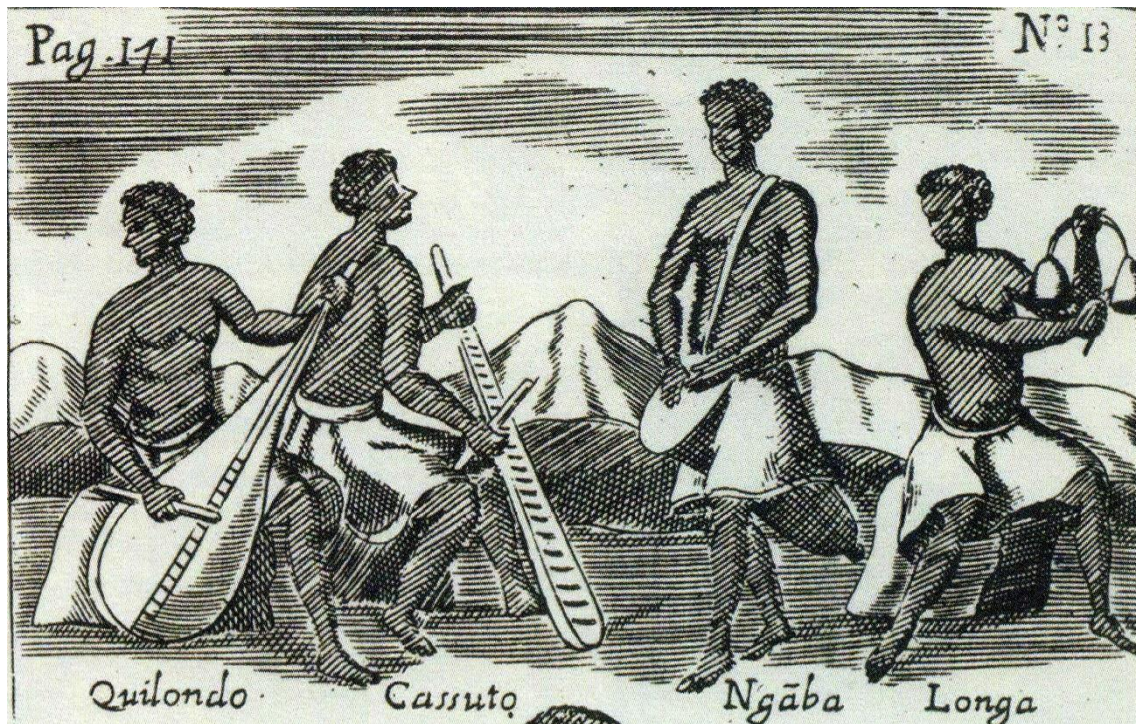




Figura 44: Sino de campana dupla, povo Bamileke – Rep. dos Camarões, séc. XIX – Acervo Metropolitan Museum.





DOUBLE LUBEMB BELLS. LUNDA; NKALANJI, KATANGA, DRC. MP.o.o.1566. PHOTO J. GANSEMANS.



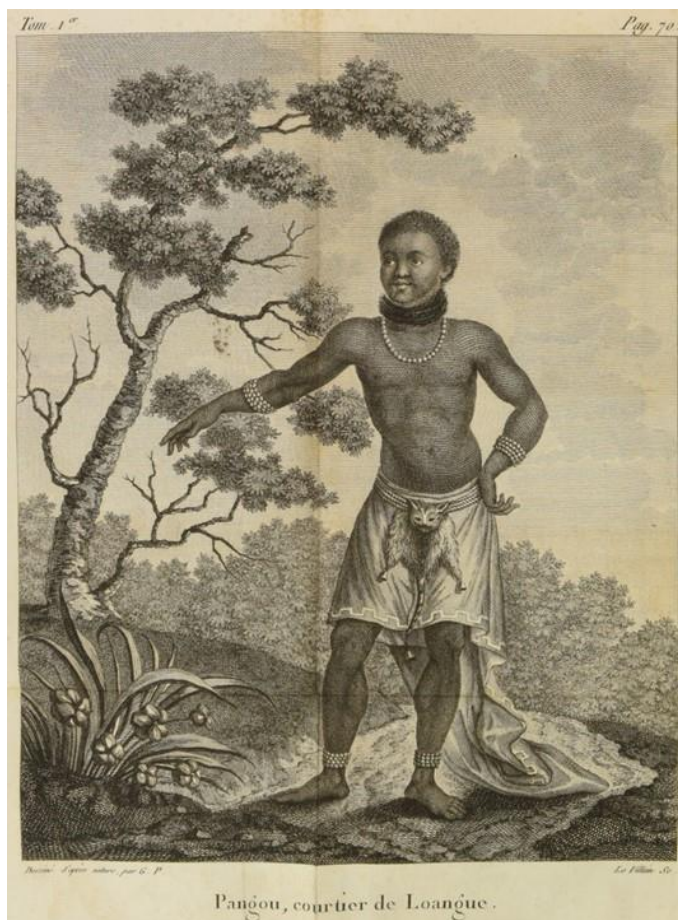
Figura 38 - Mwata Jamwo Kauma, Rei da Lunda 1928



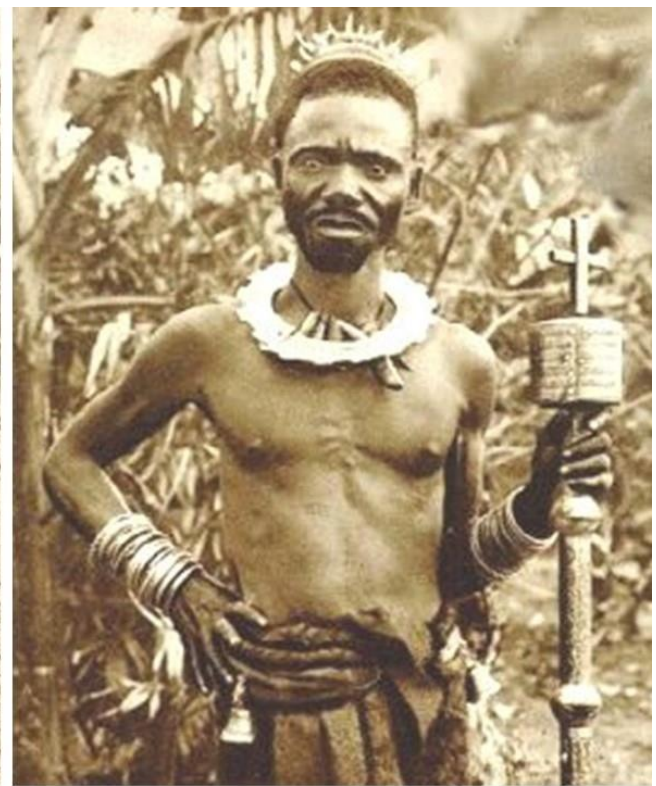
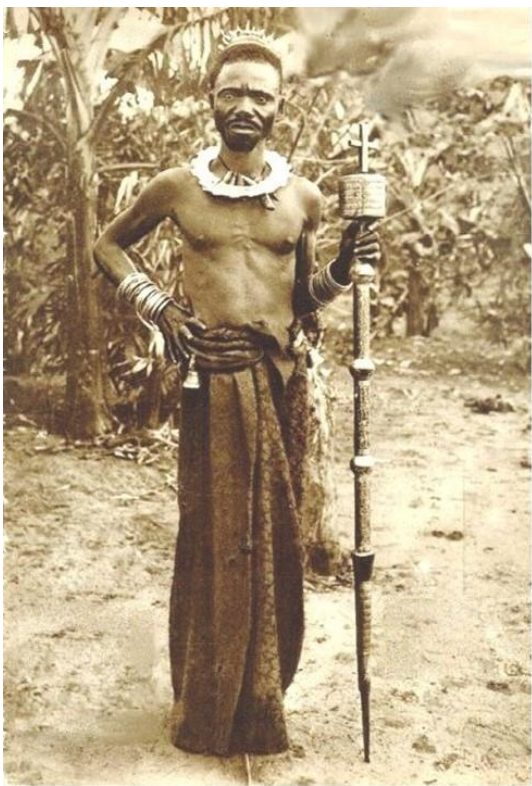
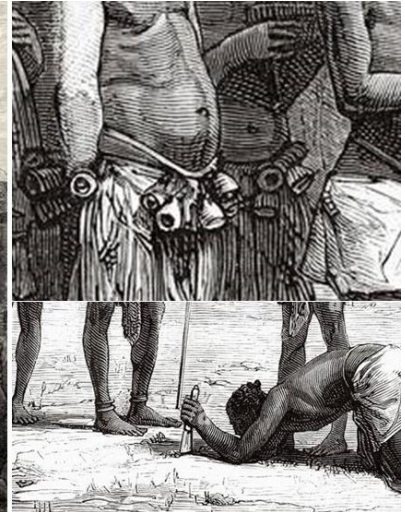
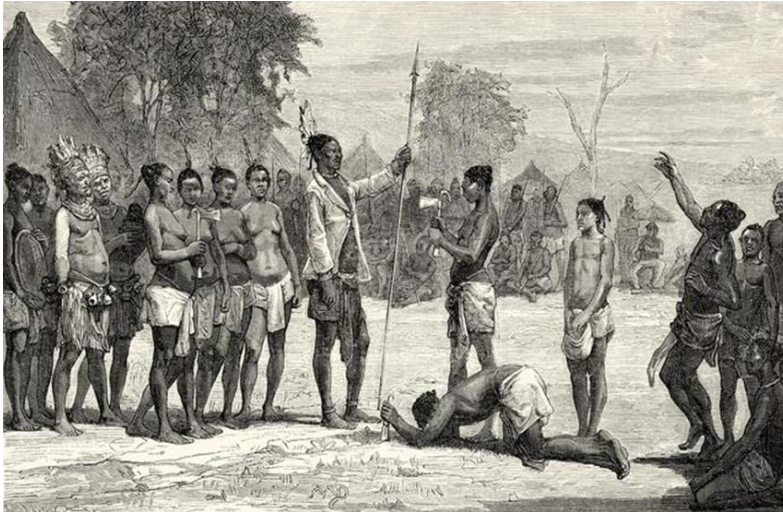


1.5 - Sinetas europeias, culturas centro-africanas:

Os naturais da Província de Libolo e arredores conhecem-se pelo som de algumas sinetas que levam à cintura, por ser tradição que, quando da entrada dos portugueses a estes reinos, uma das coisas, dentre outras, que os habitantes mais admiraram foram as sinetas, pelo que os nobres adquiriram o privilégio de levá-las para ostentarem a sua excelência e para assinalarem suas presenças por meio do som delas.²⁷ (tradução minha)



²⁷ CAVAZZI, Giovanni Antonio - *Istorica descrizione de' tre' regni Congo, Matamba et Angola* Livro I, p.179.



Em um cartão postal editado em Angola, provavelmente na virada do século XX, um soba chamado Hombo N’Ginge, se faz fotografar com suas insígnias de poder: casaca militar, um capuz de autoridade (mpu?), um grande bastão (mihanga?) e na mão esquerda ele porta um objeto ritual feito com sinos de cobre ou bronze ocidentais e um sino de ferro centro-africano. O seu “ministro” segura um objeto que também parece ser um sino. Alguns anos depois, em dois cartões postais editados em Luanda, Angola, pela chamada “Casa 31 de Janeiro”, o mesmo tipo de objeto/insígnia sagrada aparece. Não tenho como precisar se seria o próprio objeto fotografado anos antes junto com o soba Hombo N’Ginge, mas de fato é do mesmo tipo. Os dois cartões, da década de 20, editados pela casa 31 de janeiro de Luanda, tem o claro propósito de mercantilização da imagem desses objetos a partir da lógica racista e colonial de fetichização e exotização das culturas religiosas africanas. Não obstante, o primeiro cartão traz na sua legenda impressa (e bilingue) a seguinte afirmação: “*Nganga cazenda – Grande feitiço de Angola*”. No segundo cartão, o mesmo objeto aparece junto a uma coleção de outros objetos sagrados centro-africanos (chocalhos, bastões, estátuas, crucifixos), designados juntos apenas como “feitiços”. Ainda que não me tenha sido possível confirmar a precisão da primeira denominação referida ao objeto, me parece que a denominação “nganga” seja coerente com os usos tradicionais dessa palavra. Teria a Casa 31 de janeiro comprado esses objetos para produzir esse tipo de propaganda colonial? Teriam eles mesmos comprado essa insígnia anos antes do próprio soba? Difícil saber, chama atenção, no entanto, que se olharmos para os detalhes do objeto a partir da ampliação do cartão postal veremos que ele é feito de sete sinos, sendo seis sinos de bronze (ou cobre) ocidentais e um grande sino de ferro centro-africano, que está precisamente em seu centro. Entre algumas culturas da África Central ocidental, especialmente entre os bakongo, o número sete tem enorme importância cosmológica. Sete são os caminhos do *dikenga diá kongo*. Assim, ainda que não nos seja possível compreender apenas por esses documentos os sentidos mais profundos dessa insígnia sagrada do soba Hombo, não deixa de impressionar a estrutura de sua composição. Ainda mais quando comparada com uma outra nganga de matriz cultural kongo, localizada por Lydia Cabrera durante suas pesquisas sobre o chamado Palo Monte. Cabrera localizou uma nganga denominada: “*Nganga palo monte siete*”

campana vira mundo camposanto a la medianoche”, em português literalmente: “*nganga pau da mata, sete sinos, vira mundo, camposanto (cemitério) a meia noite*”.²⁸



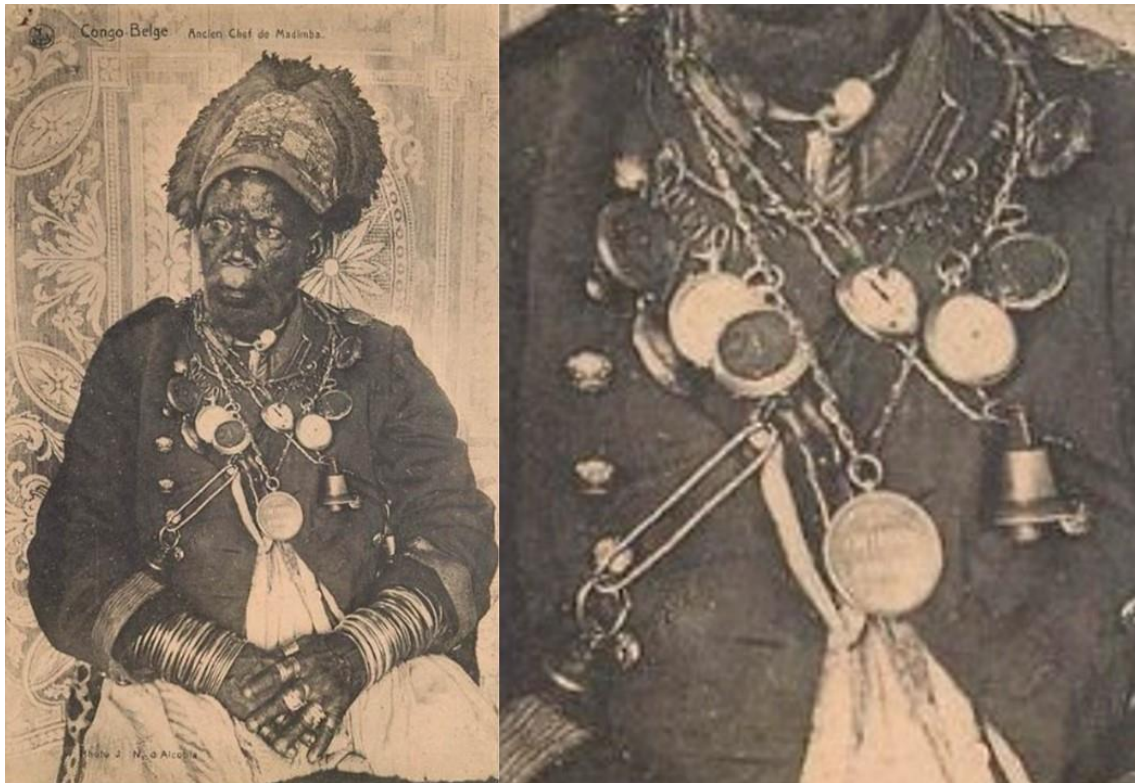
Figura 55: “Soba Hombo N’Ginge e seu ministro” – Cartão postal, Angola, c.1900.



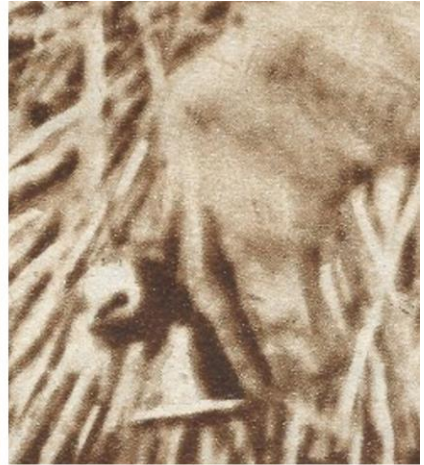
²⁸ CABRERA, Lydia. *A Mata: Notas sobre as Religiões, a Magia, as Superstições e o Folclore dos Negros Criollos e o Povo de Cuba*. São Paulo: EDUSP, 2012.

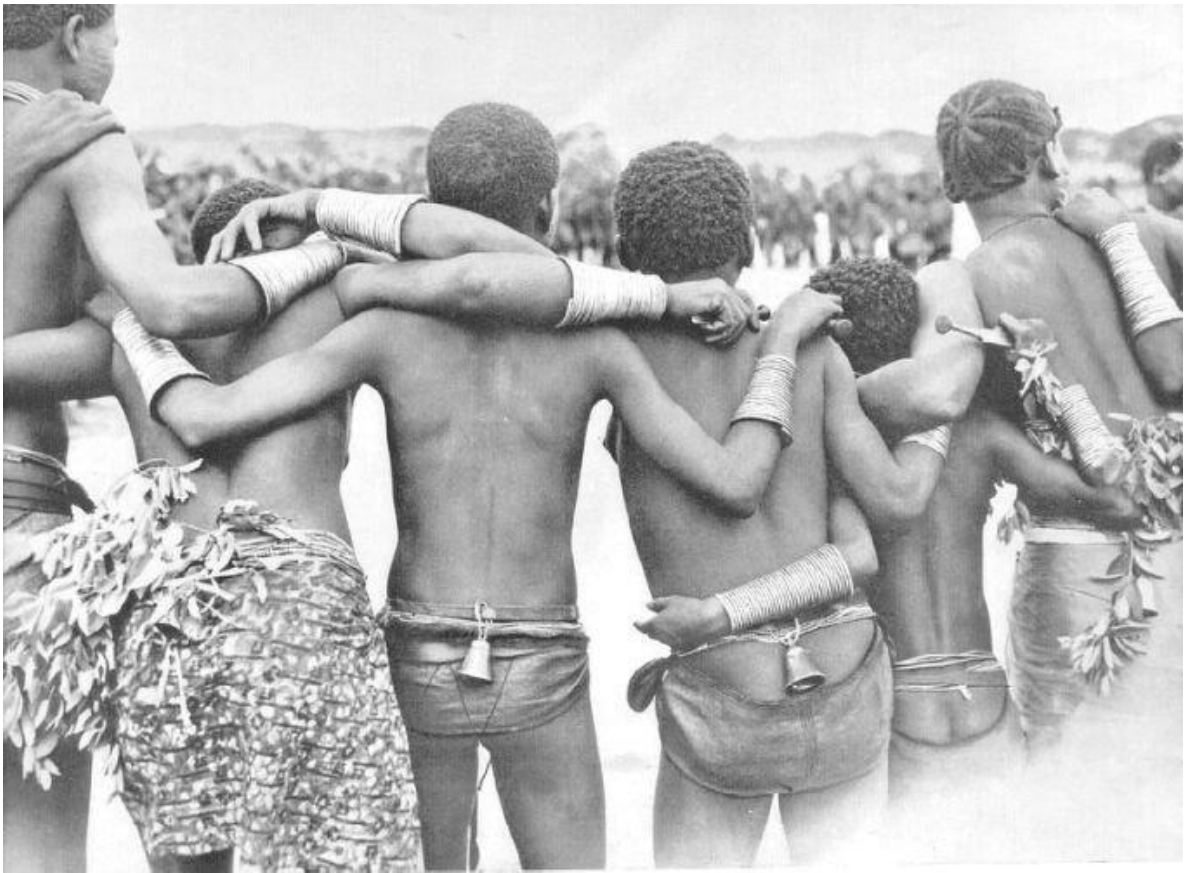


Figura 58: No detalhe da imagem, os sete sinos da “*Nganga cazena*”, seis sinos de bronze (ou cobre) ocidentais e ao centro um grande sino de ferro forjado centro-africano. – Cartão postal, Casa 31 de Janeiro, Luanda, Angola, c.1920, Acervo do Eliot Elisofon Photographic Archives, National Museum of African Art, EUA.











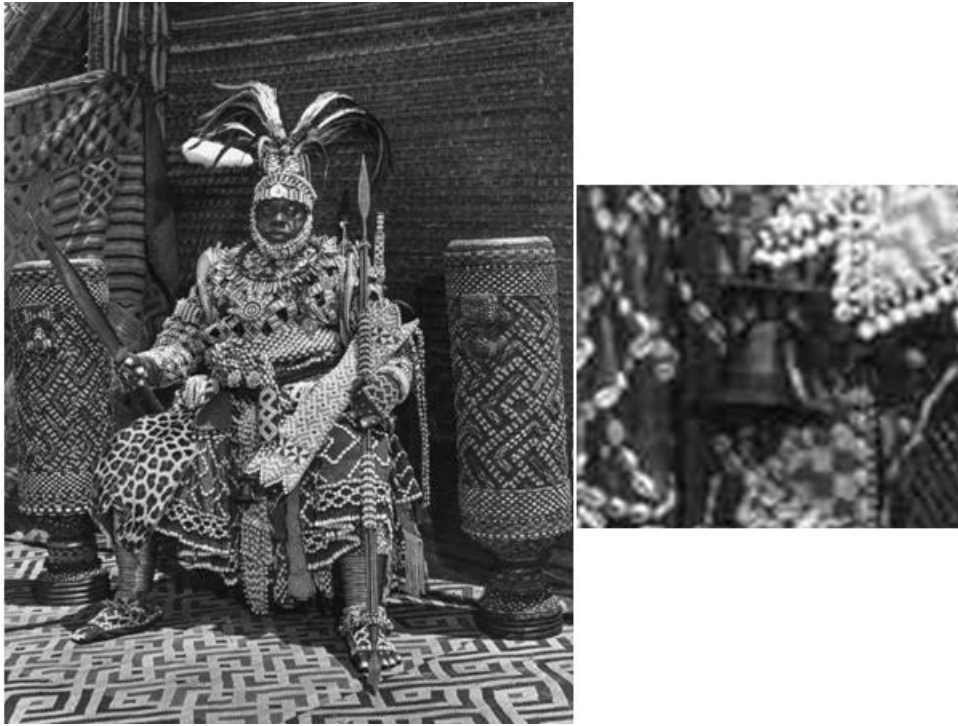
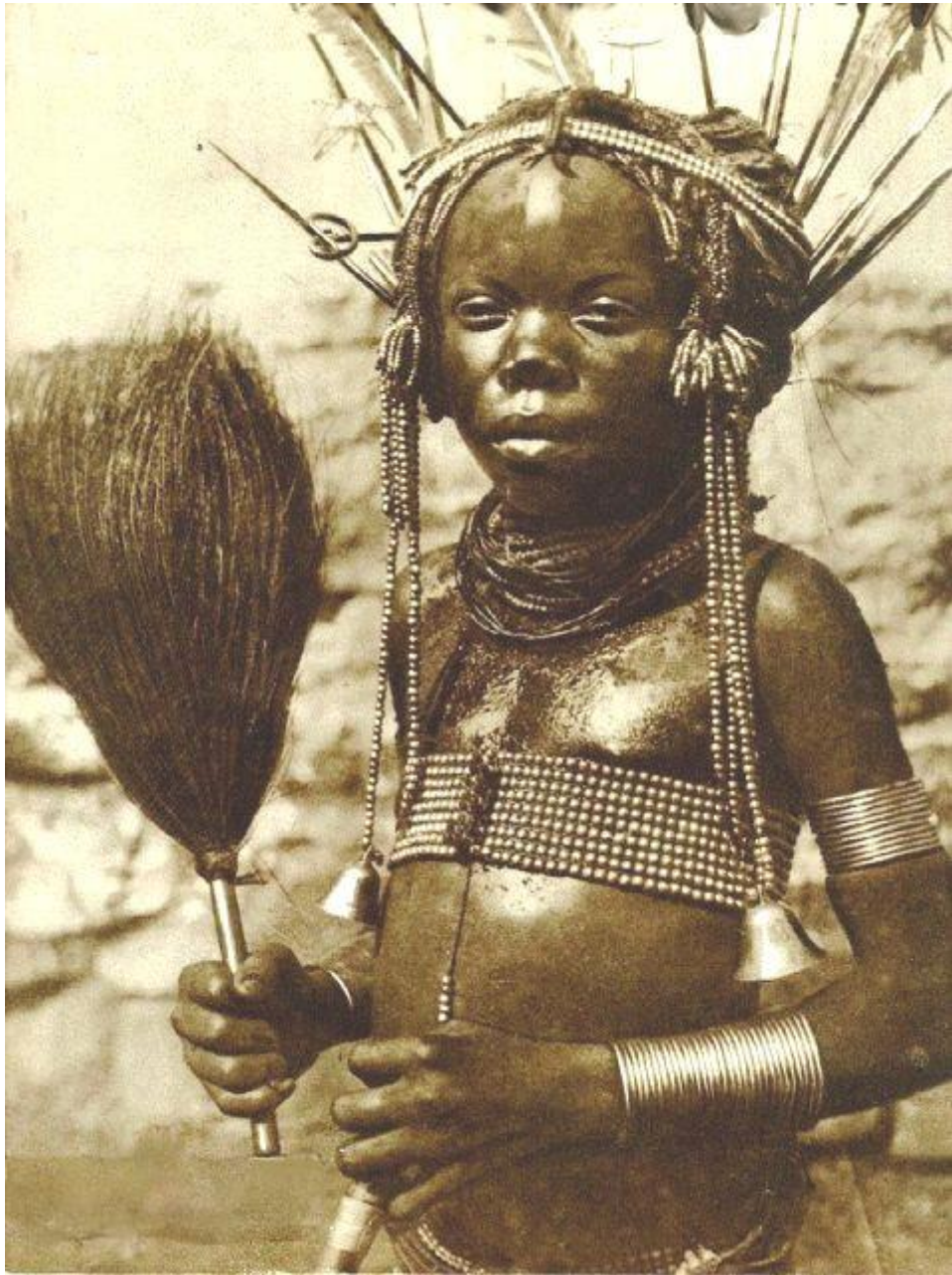


Figura 68: Kuba Nyim Mbop aMabiinc maKyeen [Bope Mobinji Kena], (1939-1969), Congo RDC, c. 1947.





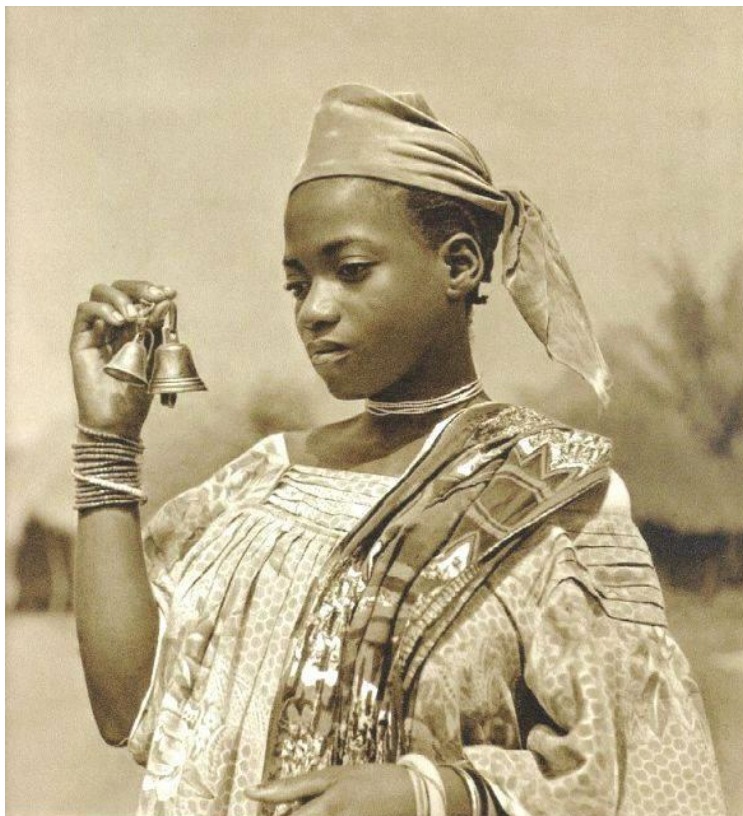


Figura 71: “*Flagrantes Da Vida na Lunda*”, Angola - J. O. Oliveira - Diamang – 1958

1.6 - Os sinos da *Ngunga* (Igreja):

Mesmo quando a metalurgia africana alcançou criações artísticas altamente estimadas, por exemplo os famosos bronzes de Benin, não havia alcançado em suas fundições as possibilidades de metais bem timbrados para sinos lindamente sonoros. Por isso, quando os europeus invadiram os povos da Guiné e do Congo a partir do século XV, os sinos eram um dos objetos mais desejados pelos negros. Uma cidade fundada pelos portugueses perto da foz do rio Zaire ou Congo chamava-se *Ngunga*, que significa "sino", por causa de um muito sonoro que os frades colocaram em sua igreja, e como congos *angunga* eram conhecidos aqueles que vinham de lá como escravos para Cuba - Ortiz (1952 Vol. II: 262 – Tradução minha).



Figura 72: Imagem da primeira metade do século XVIII de uma missão católica dos capuchinhos italianos no chamado Condado do Songo, província do antigo Reino do Kongo. No detalhe à direita o sino da missão que ficava ao lado da igreja e em frente ao grande pátio onde também estavam árvores frutíferas e o cruzeiro da missão, em outro detalhe um homem parece rezar com seu rosário em frente ao sino.²⁹



Religious artefacts found during excavations at the Ngongo Mbata and Kindoki sites by the KongoKing project. Bronze church bell, copper crucifixes and cross, religious medals, all dated early 17th to early 19th centuries (© IRPA/KIK)

²⁹ "Capuchin Missionary at the Mission Station, Songo, Kingdom of Kongo, 1740s", Slavery Images: A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early African Diaspora, acessado em 20 de Maio de 2021, <http://slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/1807>

Capítulo II - Sineiros negros em campanários brancos:



Figura 74: Igreja de São Francisco de Paula em fotografia de Marc Ferrez, Rio de Janeiro, c.1880 – Acervo Instituto Moreira Salles.

2.1 – Os sinos da liberdade:

No dia 04 de junho 1832 o Diário do Rio de Janeiro publicou o seguinte anúncio:

Fugiu no dia 4 do passado, um moleque de nome Felipe, que terá 14 a 15 anos de idade, de nação Quelimane, **é muito ladino, e desembaraçado**, alto, cara redonda cor muito preta, com pequenos sinais de sua terra nas fontes, os dedos das mãos e pés compridos, levou camisa, e calça de algodão, entende alguma cousa do ofício de Correeiro, e sabe bolear, consta ter andado pela praia do Peixe, e dos Mineiros, e **foi visto a tocar sino na Igreja da Candelária**; quem o pegar e levar à casa de seu Sr. na praia da Gamboa n. 19, terá 40\$ rs. de gratificação.³⁰ (Grifos meus)

Pela circunstância fragmentária da maioria dos anúncios deste tipo relativos às fugas de pessoas escravizadas (e pelo próprio escopo desta pesquisa), não me foi possível saber ao certo quando que Felipe, jovem africano de nação diaspórica “*Quelimane*”, chegou ao Rio de Janeiro. Podemos imaginar, no entanto, que deve ter sido, como indicam os dados disponíveis sobre as dinâmicas do tráfico Atlântico de africanos escravizados, apenas poucos anos antes de sua fuga, dada sua pouca idade e a baixa proporção de crianças muito pequenas entre aquelas pessoas sobreviventes da terrível travessia Atlântica, nesse caso ainda muito pior por ser viagem oriunda do litoral da atual república de Moçambique. Em seus poucos anos de vida no Rio, Felipe já havia se tornado “*muito ladino e desembaraçado*”, atestando seu domínio sobre o funcionamento da vida cotidiana naquela cidade escravista, como descrito no próprio texto do anúncio. Após ter fugido da casa onde era escravizado na Praia da Gamboa, Felipe foi visto “*a tocar sino na igreja da Candelária*”, igreja que poucas décadas depois após uma grande reforma, se tornaria o maior símbolo religioso do segundo império. Pelo caminho mais curto, a igreja da Candelária ficava a aproximadamente dois quilômetros e meio da casa da “*praia da Gamboa n.19*”, o que pode indicar que, pelo menos nesse primeiro mês após sua fuga, Felipe continuava vivendo e circulando num espaço muito próximo aquele onde antes vivia seu cotidiano na escravidão.³¹ Afirmativa corroborada pela informação contida no anúncio de que ele também havia sido visto “*andando pela praia do Peixe, e dos Mineiros*”, na região mais central da cidade e localizada a menos de um quilômetro na

³⁰ Diário do Rio de Janeiro (RJ) 04.06.1832, n.3, p.4.

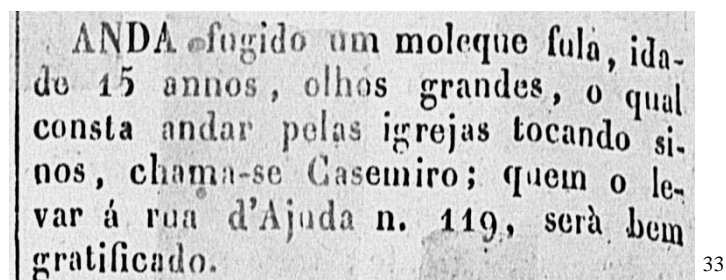
³¹ As medições de distâncias contidas nesse trabalho foram feitas por meio da base dados georreferenciada sobre a diáspora africana no Rio de Janeiro dos séculos XIX-XX que desenvolvi, ainda durante a minha iniciação científica, usando a ferramenta de software Google Earth Pro: “*O Rio de Janeiro e as sociabilidades afro-brasileiras: transformações do espaço urbano em sobreposições cartográficas*” (2010).

direção oposta àquela da praia da Gamboa. Por outro lado, também é possível que depois de sua fuga ele tenha voltado aquela parte central da cidade do Rio de Janeiro apenas na ocasião em que foi visto (e denunciado) subindo na torre daquela igreja para tocar os sinos. Não tenho indícios sólidos para afirmar com segurança uma coisa ou outra, e principalmente não tenho qualquer informação sobre o seu destino após esse momento, o que é sem dúvida, uma das partes mais difíceis do ponto de vista humano de se trabalhar com esse tipo de documentação da sociedade escravista. Mas independentemente de estar vivendo ou não no mesmo território após sua fuga, o que levaria Felipe, esse jovem provavelmente natural de alguns dos povos que habitavam o grande vale do rio Zambeze, a colocar sua preciosa liberdade em grave risco para poder tocar os sinos da Candelária? Subir as torres nesse caso era iniciativa tão arriscada para sua fragilíssima condição de liberdade que foi justamente esse indício de seu paradeiro denunciado ao seu escravizador.



Figura 75: O centro da cidade do Rio de Janeiro observado a partir da Ilha das Cobras em fotografia da segunda metade do século XIX. É visível como apenas as torres da Igrejas superam em altura o limite arquitetônico das demais construções. No centro da imagem a igreja da Candelária com suas grandes torres recém-inauguradas. Fotografia de Marc Ferrez, c.1880, acervo do Instituto Moreira Salles.

Da mesma forma, dois anos antes o mesmo jornal carioca havia publicado outro anúncio de fuga, dessa vez de Manoel Francisco, de 23 anos, “*muito promático (?)*”, era “*oficial de alfaiate e tocador de sinos*”, “*em Santa Rita e outras igrejas*” (grifo meu).³² Manoel vivia na Rua de São Pedro n.9, no coração da cidade do Rio e muito próximo a Igreja de Santa Rita, assim possivelmente as demais igrejas citadas no anúncio também deviam estar na sua vizinhança no centro da cidade. A Igreja de Santa Rita também se destaca na memória afro-carioca por conta de um cemitério dos chamados “*pretos novos*” que existiu no século XVIII, no largo ainda hoje existente em frente aquela igreja.



ANDA sfugido um moleque fulã, idade 15 annos, olhos grandes, o qual consta andar pelas igrejas tocando sinos, chama-se Casemiro; quem o levar á rua d'Ajuda n. 119, será bem gratificado.

33

Outro anúncio, dessa vez publicado em 1838, novamente no mesmo jornal carioca, fala da fuga de Casemiro, nesse caso, um jovem afro-brasileiro, que também tinha 15 anos de idade como o africano Felipe e que tendo fugido de uma casa localizada do outro lado da cidade, na Rua d’Ajuda n.119, também foi visto “*pelas igrejas tocando sinos*” (acima). Um ano antes, da região do “*Campo de Santana, próximo ao Quartel de Cavalaria*”, região que junto às três anteriores completava o território contíguo que constituía a cidade do Rio Janeiro daquele período (hoje o seu Centro Histórico), fugiu o também alfaiate Marcos, “*crioulo da Bahia*”, que como os demais foi visto “*em companhia de outros tocando sinos*”.³⁴ Oito anos depois, da “*Rua Hospício n.17*”, fugiu “*Faustino, crioulo de Pernambuco, de 18 anos de idade*”, “*pronóstico e astucioso*”, foi visto “*com roupa de disfarce na Rua da Vala, Largo da Sé e Carioca*” e também costumava “*ir as torres das igrejas tocar sinos*”.³⁵ Em dois anúncios publicados entre agosto e novembro de 1833 encontramos a história da fuga de Luiz, um jovem afro-brasileiro de aproximadamente 20 anos, “*oficial de carpinteiro*”, que fugiu da casa n.32 da Rua de São Diogo. No primeiro anúncio de sua fuga o anunciante diz que ele era “*bem conhecido pela rua dos*

³² Diário do Rio de Janeiro (RJ) 29.01.1830, n.22, p.4.

³³ Diário do Rio de Janeiro (RJ) 07.08.1838, n.174, p.4.

³⁴ Jornal do Commercio (RJ) 23.11.1837, n.261, p.4

³⁵ Diário do Rio de Janeiro (RJ) 17.11.1846, n.7359, p.4.

Inválidos, onde costuma estar, ou na venda fronteira a igreja de Santo Antônio dos Pobres, ou na dita igreja onde pernoita e toca sinos” (grifo meu).³⁶ Já no segundo anúncio, publicado três meses depois, essas informações anteriores são complementadas pela notícia de que ele havia sido criado “segundo dizem” naquela mesma rua dos Inválidos e que, além da própria igreja de Santo Antônio, costumava “andar nas torres das igrejas, dobrando e repicando sinos” (grifo meu).³⁷ Mas essas ocorrências não eram de forma alguma exclusividade da cidade do Rio de Janeiro, dez anos depois da fuga de Luiz, em setembro de 1843, o jornal Correio Mercantil, de Salvador, Bahia, publicou o seguinte anúncio:

Desapareceu, ontem 25 do corrente, a Luiz Antônio de Sampaio Vianna, um seu escravo de nome Eleutério, de idade de 15 a 16 anos, olhos grandes, e cor não muito preta; levou vestida calça de brim, usada, e camisa do mesmo: **foi visto durante o dia na torre da igreja de S. Anna, ajudando a tocar sinos, assim como, depois, na Piedade, na venda do Sr. João de Bastos. há toda a presunção de que o moleque esteja antes vadiando do que fugido:** roga, entretanto o anunciante ao Srs. compradores de escravos, se não enganem com este, e as pessoas que o encontrarem o queiram fazer levar à casa do anunciante a rua dos Barris, que as recompensará.³⁸ (grifo meu)

O que todas essas histórias de fugas de jovens africanos e afro-brasileiros escravizados, da primeira metade do século XIX, tem em comum é o fato de que esses personagens tinham por hábito (ou ofício) tocar sinos em igrejas católicas. Como indicado nos próprios anúncios, vários deles arriscaram a liberdade adquirida por meio de suas fugas subindo nas torres para tocar os sinos e por conta disso foram vistos e denunciados aos seus escravizadores. No caso do jovem carpinteiro Luiz, ele não só andava “dobrando e repicando sinos”, como pernoitava na igreja de Santo Antônio dos Pobres. Como já pontei brevemente na introdução e discutirei melhor adiante nesse mesmo capítulo, tocar sinos era atividade perigosíssima e por isso mesmo os sineiros que efetivamente tocavam os bronzes eram sempre oriundos dos mais baixos estratos sociais daquela sociedade escravista. Sob esse ponto de vista faria sentido que os sineiros fossem homens escravizados, uma vez que a esses eram impostas as formas mais perigosas, degradantes e insalubres de trabalho. No entanto, se esse era sempre o caso? Por que mesmo depois de suas respectivas fugas esses jovens continuaram arriscando inclusive a própria liberdade para subir nas torres e tocar sinos? Em minha opinião, acreditar que

³⁶ Diário do Rio de Janeiro (RJ) 30.08.1833, n.25, p.4.

³⁷ Diário do Rio de Janeiro (RJ) 05.11.1833, n.3, p.4.

³⁸ Correio Mercantil (BA) 27.09.1843.

essa relação entre sinos e sineiros só existia por força de imposição é antes de tudo superestimar o poder da ordem escravocrata.

Vejam, por exemplo, o conteúdo de uma carta de denúncia enviada, em 1822, por “*um cidadão, professor de cirurgia e licenciado em medicina*” ao redator do jornal Correio do Rio de Janeiro:

Sr. Redator, um cidadão desta capital, professor de cirurgia, e licenciado em medicina, testemunha ocular dos deploráveis efeitos resultantes da imoderada licença, com que a maior parte das igrejas da cidade fatigam com estrepitosa, e mal regrada bulha de sinos as cabeças dos habitantes circunvizinhos, atacados muitas vezes de perigosas enfermidades febris, nervosas, e outras, pelo que se lhes segue de tão violento estrondo grave incomodo, piora manifesta, e ainda mesmo a morte; animado do zelo do bem público, e de sentimentos de humanidade, roga aos srs. tesoureiros das irmandades, coadjutores das freguesias, e todos os mais a quem esta direção pertença, **hajam de dar as providencias a fim de que as torres não estejam sempre ocupadas de uma multidão de negros, e moleques, que em importunos dobres, e impertinentes repiques consomem ilimitado tempo**, contra o que pede a boa razão comodidade publica, e a mesma decência das igrejas, cujas solenidades alegres, ou tristes, não devem consistir em perturbar a tranquilidade dos cidadãos, nem em matar os vivos, para dar honra aos mortos. **A todos estes incômodos, e inconvenientes ponderados deveremos ajuntar o risco que correm os mesmos miseráveis, que fugindo ao serviço de seus senhores, se ajuntam nas torres por folia, que com permissão dos sineiros, a quem até pagam para esse fim, revezando-se aí uns aos outros, amotinam sem cessar toda infeliz vizinhança; pois já se tem visto chegarem a tanto frenesi, que perdidos os sentidos, inadvertidamente se precipitam daquela altura, fazendo-se em pedaços, de que presenciamos tristes tragédias recentes na Candelária, em S. Francisco de Paula, na Capella dos Terceiros do Carmo.** Toquem sim muito embora os sinos, tanto nas ocasiões festivas, como nos atos fúnebres, com que rendemos os últimos officios aos nossos finados; mas sem que se permitam nas torres semelhantes ajuntamentos, sem que padeça o repouso, a saúde dos habitantes circunvizinhos, que se tem visto constrangidos até a abandonar as suas moradias para escaparem a tão cruel perseguição.³⁹ (Grifos meus)

Nessa carta estão sintetizadas as principais questões que serão discutidas neste capítulo. A classe médica foi ao longo do século XIX uma das principais porta-vozes da mudança de sensibilidade das elites oitocentistas com relação aos toques de sinos. Além de acusar os sineiros e seus toques de agravar a situação dos doentes, supostamente levando alguns deles até a morte, o artigo também já antecipa a questão dos acidentes envolvendo os sineiros nas torres. Por ora, no entanto, gostaria de seguir com a discussão sobre as fugas para as torres, na carta o médico denunciante solicita que os supostos responsáveis: “*Hajam de dar as providencias a fim de que as torres não estejam sempre ocupadas de uma multidão de negros, e moleques, que em importunos dobres, e impertinentes repiques*

³⁹ Correio do Rio de Janeiro (RJ) 24.05.1822, n.38, p.1.

consomem ilimitado tempo” e *“que fugindo ao serviço de seus senhores, se ajuntam nas torres por folia, que com permissão dos sineiros, a quem até pagam para esse fim, revezando-se aí uns aos outros, amotinam sem cessar toda infeliz vizinhança”* (grifo meu).⁴⁰ Duas informações preciosas aparecem nesse trecho, a primeira, de que as torres das igrejas estavam *“sempre ocupadas de uma multidão de negros e moleques”*, ou seja, eram ocupadas por muito indivíduos, não somente escravizados, como também jovens livres (*“moleques”*). A segunda, é a de que os escravizados fugitivos se juntavam nas *“torres por folia”*, com *“permissão dos sineiros, a quem até pagam para esse fim”*. Obviamente que naquela sociedade escravista permitir, ou ser permissivo, quanto a permanência de indivíduos escravizados fugitivos em qualquer lugar era crime grave punido em lei. No entanto, como se vê na própria denúncia do médico inominado os fugitivos que se juntavam para tocar os sinos supostamente *“por folia”* (por divertimento) não só contavam com a conivência dos sineiros oficiais das igrejas, como chegavam até mesmo pagá-los para pode fazer isso. Se como demonstrei antes, subir na torre para tocar sinos era algo muito arriscado para um indivíduo escravizado em fuga, surpreende a ideia de que eles chegavam a pagar os sineiros para fazer isso. Somados os riscos e os possíveis custos financeiros, me parece difícil acreditar no discurso do médico de que para esses sineiros tocar sinos fosse mero divertimento. Acredito, como tentarei demonstrar ao longo deste capítulo e do próximo, que os sentidos mais profundos dessa prática cultural para população afro-brasileira ainda não tenham sido completamente compreendidos pela historiografia da escravidão, bem como, pela historiografia das culturas afro-brasileiras. A despeito das súplicas do médico às autoridades, parece que nada mudou na capital imperial quando observamos essa segunda denúncia anônima publicada onze anos depois, no Diário do Rio de Janeiro:

Roga-se ao Ilm.º e Exmo. Sr. Intendente Geral da Polícia, por bem do público, mande pôr ordem aos **Carolas de S. Francisco de Paula, para fazerem os repiques e dobres mais pequenos, pois que o sineiro agrega negros fugidos, e vadios, para incomodarem os moradores, e doentes, e juntamente não se ouve se não palavras obscenas, que atacam a moral publica**, cuja providencia esperam da reta justiça de V. Ex. Outrossim se pede a autoridade que anda recrutando, de **mandar dar busca na torre, principalmente nos dias de festas, pois que logo as quatro horas da madrugada, põe tudo em desassossegos, e nela acharam vadios, que se podem empregar no serviço Nacional, já que não há casa de correção.**⁴¹ (Grifos meus)

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Diário do Rio de Janeiro (RJ) 07.05.1833, n.6, p.4.

Essa segunda denúncia aparece centralizada nos sineiros de uma única igreja carioca, a igreja de São Francisco de Paula, que já havia sido citada na denúncia anterior por conta de um acidente com um sineiro. Como mostrarei adiante, as duas torres dessa igreja foram, ao longo de todo o século XIX, dois dos principais baluartes da capoeira e das tradições sineiras no Rio de Janeiro. Segundo esse outro denunciante o sineiro dessa igreja também admitia a presença nas torres de “*negros fugidos e vadios*”, “*principalmente nos dias de festa (religiosa)*”. Ao que ele agrega a informação de que tamanha era a ousadia dos sineiros daquela igreja que nos dias santos, além de colocarem “*tudo em desassossegos*” desde as “*quatro horas da madrugada*”, ainda incomodavam a vizinhança com “*palavras obscenas, que atacam a moral pública*”. Importante lembrar também que justamente na torre esquerda de São Francisco de Paula estava localizado o chamado “*sino do Aragão*”, o terceiro maior sino daquela igreja. O apelido foi dado por conta do edital promulgado, em 3 de janeiro de 1825, por ordem do desembargador Francisco Teixeira de Aragão, Intendente-Geral de Polícia, que determinava que aquele sino tocaria todos os dias, por trinta minutos para anunciar o início e o fim do chamado “*toque de recolher*”. Considerado como um dos marcos fundadores da violência policial e do racismo praticados pelo Estado brasileiro independente, esse edital determina dentre outras coisas que:

Artigo I –

Todos, sem exceção de pessoa alguma, que forem encontrados por qualquer Ronda, Patrulha, Oficial ou Soldado de Polícia, devem obedecer, quando em Nome de SUA Magestade Imperial lhes for ordenado que porem para efeito de serem inquiridos, buscados ou apresentados a alguma Autoridade. A falta de obediência a primeira, e segunda voz é considerada resistência para efeito de se usar de força contra os desobedientes; até de meios violentos, se o caso exigir.

Artigo III -

Depois da dez horas da noite no verão, e das nove no inverno, à alvorada, ninguém será isento de ser apalpado e corrido pelas Patrulhas de Polícia, e ainda antes dessa hora, havendo suspeita, para assim se descobrir o uso de armas defesas, ou instrumentos para abrir portas e roubar casas: e para que todos saibam serem dez horas da noite no verão, e nove no inverno, o sino da Igreja de S. Francisco de Paula, e o do Convento de S. Bento, dobraram pelo espaço de meia hora sem interrupção, para não se alegar ignorância. As Patrulhas se hão de dar as precisas instruções, para que se não abuse desta medida, nem se adopte para com as pessoas notoriamente conhecidas e de probidade.

Artigo IV -

A qualquer hora, de dia ou de noite, poderão ser apalpados os escravos, aos quais fica proibido com pena de açoites não só o uso de qualquer arma defesa, como também o trazerem paus.

Artigo VI -

Fica proibido depois do toque dos sinos estar parado, sem motivo manifesto, nas esquinas, praças e ruas públicas; dar assobios, ou outro qualquer sinal: Esta proibição se estende aos negros e homens de cor, ainda antes dessa hora, mas depois que anoitecer.

Artigo VII -

Toda a pessoa, que depois do toque dos sinos for achada na venda, taberna, botequim ou casa de jogo, pague da cadeia pela primeira vez quatro mil e oito centos réis; pela segunda o duplo, **e assim progressivamente sendo livre; se for escravo será conduzido ao calabouço e castigado com açoites**; e o dono ou caixeiro da casa pague também da cadeia pela primeira vez nove mil e seis centos réis, pela segunda o duplo, e pela terceira o triplo, e a licença cassada para mais não abrir.⁴² (Grifos meus)

Não obstante, a enorme violência explícita nesse edital de polícia e em sua consequente aplicação por parte do Estado, em *“Os Sinos do Rio de Janeiro”*, o historiador José Viera Fazenda, do antigo IHGB, assim se refere ao “sino do Aragão”:

Quem se não lembrará com saudade do sino do Aragão, a providência dos caixeiros e empregados do comércio, cuja labuta começava às 4 horas da madrugada? Estava a gente no teatro ouvindo uma bela tirada do João Caetano, no *“Sineiro de S. Paulo”*, do Florindo nos *“Dous Renegados”*, da Ludovina a pedir na *“Nova Castro”* ao carrancudo rei Affonso o perdão para os filhinhos, quando o Aragão se fazia ouvir. Aquilo queria dizer: 10 horas, minuto menos minuto. Era o sinal de correr ou de recolher, **e o negrinho nas ruas desta hora em diante, sem bilhete de seu senhor, era engalfinhado no xadrez ou no calabouço e chegavam-lhe à roupa ao pelo.**⁴³ (Grifo meu)

Mas quem afinal tocava o sino do Aragão todos os dias? Os mesmos que eram o alvo principal da violenta lei que o regulamentava. Como mostrarei adiante, os capoeiras africanos e afro-brasileiros em sua máxima ousadia chegavam até mesmo a cavalgar aquele sino que era justamente a maior “voz” e símbolo da ordem escravista na capital imperial. E a torre onde reside até os dias de hoje o velho sino oitocentista era, como já vimos na denúncia anterior, um bastião da resistência negra, e assim foi até a violenta repressão seguida ao golpe militar republicano. Muito antes disso, porém, podemos ver que a sugestão do denunciante para que os recrutadores mandassem *“dar busca na torre, principalmente nos dias de festas”* e que nela achariam *“vadios, que se podem empregar no serviço Nacional, já que não há casa de correção”* foi acatada pelas autoridades militares, SOARES (2002), localizou esses dois ofícios no Arquivo da Marinha:

Envio para o Arsenal da Marinha Joaquim Inácio a fim de ser empregado no que melhor convier para isso, que sendo oficial de pedreiro prefere ser vadio e andar tocando sino pelas igrejas.⁴⁴

Remeto a presença de vossa excelência João Antônio, que diz ser empregado nesse Arsenal no ofício de espingardeiro o qual foi preso ontem à

⁴² Edital da Intendência Geral da Polícia (RJ) 03.02.1825

⁴³ FAZENDA, José Vieira. *“Os sinos do Rio de Janeiro”* (I) In: *Antiquilhas e Memórias do Rio De Janeiro*. Rio de Janeiro: Publicada originalmente em jornal de 12 de abril a 24 de maio de 1908 - Primeira Série - Revista do Instituto Histórico, Imprensa Nacional, (Vol. 4 – p. 312-341), 1921.

⁴⁴ Arquivo da Marinha, serviço de documentação da Marinha (AM-SDM) ofícios dos juizes de paz, 1837, livro 9.600, 13 de setembro de 1837. - (Apud SOARES, 2002, p.292.)

noite às dez horas da noite na torre da Igreja do Rosário, a fim de que vossa excelência lhe dê o destino que julgar conveniente.⁴⁵

Em jornal publicado no mesmo ano desse segundo ofício do Arquivo da Marinha (1848), localizado por SOARES (2002), encontrei o seguinte informe por parte da repartição da polícia: “*Na Freguesia do Sacramento (foram presos), José Alberto, Rita Maria da Conceição, e Rosaura Maria da Conceição, por desordem; José Gonçalves, Justiniano Lourenço da Silva e o crioulo Daniel, escravo, por serem encontrados na torre da igreja do Senhor Bom Jesus, como vadios*” (Grifo e parênteses meus).⁴⁶ Assim, como no caso dos dois sujeitos presos dos ofícios do Arquivo da Marinha, dos três presos “*como vadios*” na igreja do Bom Jesus, dois eram homens livres. As *torres* foram, portanto, como indicado pelas próprias denúncias, pontos de encontro entre homens livres, libertos e escravizados, lugares sagrados onde cultivaram a liberdade negra e suas vozes de bronze, e as fizeram literalmente ecoar por sobre os telhados da cidade escravista. Mas o que falavam essas vozes de bronze?

2.2 - Sobre dobres e repiques:

Ouro Preto - Pedimos a quem competir que haja de tomar providências sobre o modo **altamente inconveniente porque se abusa do sino nesta cidade. Não há dia em que os ouvidos de seus habitantes não sejam horrivelmente atordoados com numerosos e prolongados dobres, como se estivéssemos sempre em Dia de Finados.** A julgar-se pelo que se ouve, dir-se-ia que no Ouro Preto não se faz outra cousa senão morrer. **Supomos até que o toque de sinos serve aos nossos garotos de exercício gymnastico,** que eles julgam muito útil ao desenvolvimento dos músculos e conservação da saúde. Seria bom, entretanto, que a autoridade os convidasse a adotar qualquer meio higiênico que fosse menos incômodo aos ouvidos do público.⁴⁷

Recife - Muitas pessoas, que moram perto de nossas igrejas, têm se queixado, e algumas com indignação, do escandaloso abuso dos toques de sinos, que na realidade se tornam insuportáveis. É para estranhar e deplorar, que os respectivos vigários e capelães tolerem semelhantes abusos em suas respectivas igrejas, **permitindo-se em algumas que bandos de moleques vadios assaltem as torres, e aí deem larga expansão ao seu furor de horríveis harmonias.** A igreja tem prescrito na sua liturgia o modo e o tempo dos toques dos sinos, que servem ou para chamar os fiéis à oração, ou para pedir suas preces pelos mortos. Estes toques devem ser privativos das igrejas matrizes; mas entre nós tem isso caído em tal abuso, que não há mais diferença entre capelas e matrizes; e cada qual determina os toques de sinos, segundo o seu capricho, ou mesmo segundo sua conveniência. O toque para uma simples missa de devoção é muitas vezes tão impertinente, como o que se costuma fazer para anunciar uma grande solenidade. Para coarctar este abuso tão incômodo e repugnante em uma cidade com tamanha profusão de igrejas, e que quase todas se julgam com a importância

⁴⁵ Arquivo da Marinha, serviço de documentação da Marinha (AM-SDM) ofícios do chefe de polícia, 1848, livro 9.606, 29 de outubro de 1848. - (Apud SOARES, 2002, p.292.)

⁴⁶ Correio Mercantil instrutivo, Político, Universal 26.04.1848

⁴⁷ Diário de Minas 05.07.1866.

de matrizes, há uma postura municipal, que marca o máximo do tempo, que deve durar o sinal; e que segundo nossa lembrança é de um quarto de hora, tempo suficiente para acordar mortos, quanto mais para chamar vivos. Essa postura, porém, é letra morta, graças à complacência dos respectivos fiscais da municipalidade. Nesta conjuntura apelamos para quem competir. Contamos ser atendidos e que de pronto aparecerá uma medida a tal respeito.⁴⁸

Salvador - O peso enorme dos continuados impostos, o extraordinário preço dos gêneros de primeira necessidade, os repetidos volumes de bárbaros africanos, cujos contrabandistas não dormem; **o constante alarido das negras malcriadas que com descompassadas gritarias apregoam e marcam os objetos que trazem a vender, e finalmente os desagradáveis e tristonhos dobres dos sinos que tanto ferem, e ofendem os tímpanos**, tudo enfim consome, atormenta e flagela o inocente e soberano povo, de quem me tenho constituído defensor perpétuo, isto é, dos que respeitando as leis, a religião, e a decência, trilhão a vereda da honra e da virtude; e testemunhando este governo quanto foram incomodados os pacíficos habitantes dessa cidade que sem o menor jazigo se ouviam cair de todas as torres nos dias 1,2,3 do corrente Novembro e convindo evitar que isso se repita, ordeno a Vossa Mercê, que mande quanto antes substituir todos os badalos por badalos de sola, a exceção dos badalos monstros de São Bento, São Francisco e Colégio que deverão ser substituídos por badalos de borracha, e bem assim os sininhos dos recolhimentos e conventos do Desterro, Soledade, Mercês, Lapa, Misericórdia, São Raimundo e Perdões que deverão ser os badalinhos de veludo em atenção ao sexo que neles trabalha, tanto nos dobres por ocasião de tristeza, como nos repiques por motivos das festividades. Deus guarde a Vossa Mercê, Palácio do Governo da Verdadeira Marmota Universal Brasileira, 29 de novembro de 1851. Vice-presidente da Marmota ao Sr. Inspetor Chefe de Polícia.⁴⁹ (Grifos meus)

A partir dessas três notas de queixas acima publicadas em jornais de Ouro Preto, Recife e Salvador, respectivamente, por volta da metade do século XIX, observamos como os sons dos sinos afro-brasileiros se alastravam por todas as capitais brasileiras, a bem da verdade por qualquer lugar que tivesse uma igreja com sino. Mas foi de fato nas grandes capitais oitocentistas onde a profusão de igrejas com grandes campanários permitiu que os bandos de sineiros “*dessem larga expansão ao seu furor*” por aquilo que a classe dominante passou a considerar naquele mesmo século “*horríveis harmonias*”. Ainda que para adentrar esse universo eu tenha sido obrigado a estudar o necessário da tradição sineira católica oficial no Brasil, meu intuito com essa pesquisa nunca foi o de oferecer subsídios para ela ou uma tentativa de sistematizá-la. Para isso já existem obras, como o livro clássico de SILVA CAMPOS, bem como outros materiais mais recentes, já citados, produzidos a partir do processo de inventário do ofício dos sineiros em Minas Gerais. Ao contrário, o meu propósito aqui é o demonstrar como sineiros africanos e afro-brasileiros fizeram sistematicamente uso dos sinos das igrejas católicas no Brasil para comunicar também autonomamente, e a despeito das inúmeras tentativas de interdição,

⁴⁸ Jornal do Recife n.134 12.06.1866 p.1.

⁴⁹ A verdadeira marmota do doutor Próspero Diniz (BA) 06.12.1851.

seus próprios valores e tradições culturais. Nesse sentido, não irei esmiuçar nesse capítulo toda a burocracia que regulava os toques de sinos no Brasil até a separação do Estado brasileiro e da igreja católica, a partir do golpe militar republicano. Para os fins dessa minha discussão, acredito, que basta apontar que a principal legislação brasileira que regulava os toques de sinos era aquela determinada pelas “*Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*”, código jurídico-eclesiástico promulgado no início do século XVIII e que vigorou como norma jurídica máxima da Igreja Católica no Brasil até o início do século XX. Nesse código estavam pré-determinados os tipos de toques de sinos e os seus respectivos tempos permitidos, para cada função litúrgica. Disposições legais que, como se vê pelas inúmeras denúncias nos jornais, quase nunca foram respeitadas no Brasil. Porém, ao longo do século XIX, vários legisladores foram debatendo a possibilidade de também eles regularem os sinos. Principalmente à medida que com a grande expansão das cidades oitocentista foi se tornando cada vez mais difícil controlar os sons que vinham dos campanários. Grosso modo, esses debates geraram inúmeras reações na sociedade civil oitocentista, se questionavam nos jornais se os legisladores públicos poderiam legislar sobre a matéria dos sinos, que por ser oficialmente litúrgica e sagrada, era considerada de atribuição exclusiva dos legisladores da Igreja. O fato é que ao longo daquele século, muito antes do golpe republicano, foram surgindo posturas municipais e leis nas constituições provinciais que também passaram a regular ou até mesmo proibir os toques de sinos. Isso se deu com muita força, por exemplo, durante as grandes epidemias, como de varíola ou febre amarela, onde o Estado proibiu os dobres para finados, para supostamente manter o moral da população, mas em verdade, para literalmente silenciar sobre o número real de mortos.⁵⁰

⁵⁰ CHALHOUB, Sidney. Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017, p. 68.

— Ha uma postura municipal que prohibe os dobres funebres ; mas não ha outra que prohiba os repiques, não já em dia de festa solemne, mas a proposito de — dá cá aquella palha. Diariamente é o publico atormentado com os fadinhos que por ahi tocão os moleques sineiros nas torres.

E não ha cohibi-los na mania de badalar a torto e a direito ! Uma pobre doente que tem a infelicidade de morar junto de uma das principaes igrejas da cidade, onde se fazem tantas festas que parece praga, carpia hontem os seus males aggravados com o importuno repicar dos vizinhos.

Mandou-se uma pessoa pedir que puzessem termo a tanto barulho. Não se attendeu á reclamação, e redobrou a furia do musico das torres.

Se a camara condemnasse os taes sino-mariacos a serem mais comedidos, prestaria um serviço á população.

51

No entanto, a despeito de todas as tentativas do Estado de coibir os toques, os sineiros continuaram em atividade em todas as capitais do Brasil pelo menos até a virada do século. Em 1859, por exemplo, o Correio Mercantil publicava a queixa: “*Há uma postura municipal que proíbe os dobres fúnebres, mas não há outra que proíba os repiques*”, “*diariamente é o público atormentado com os fadinhos que por aí tocam os moleques sineiros nas torres*” (Grifo meu).⁵² Talvez por isso mesmo, apenas três anos depois dessa queixa, em trecho de outro famoso poema, dessa vez publicado na segunda edição de seu celebre livro de “*trovas burlescas*”, Luiz Gama tenha usado a subversão “*impertinente*” de seu patrícios sineiros, na cultura sonora oitocentista, como metáfora poética para a força política/estética e o impacto literário de sua poesia satírica (e de seu jornalismo cotidiano):

(...)

**Porém eu que não me abalo,
Vou tangendo o meu badalo
Com repique impertinente,
Pondo a trote muita gente.**

Se negro sou, ou sou bode
Pouco importa. O que isto pode?
Bodes há de toda a casta,
Pois que a espécie é muito vasta.
Há cinzentos, há rajados,
Baios, pampas e malhados,
Bodes negros, bodes brancos,
E, sejamos todos francos,
Uns plebeus, e outros nobres,

⁵¹ Correio Mercantil (RJ) n.280 13.10.1859 p.1

⁵² Idem.

Bodes ricos, bodes pobres,
 Bodes sábios, importantes
 E também alguns tratantes
 Aqui, n'esta boa terra
 Marram todos, tudo berra
 (...) ⁵³
 (Grifo meu)

Mais de duas décadas depois, o Diário de Pernambuco, Recife, publicou:

Toque de Sinos -Um morador do pátio de Santa Crus se nos queixa amargamente dos toques atordoadores dos sinos da igreja daquela invocação, e pede nos para que reclamemos providências contra isso. Reclamar? para quê? Há muitos anos que o fazemos contra os toques dos sinos de todas as igrejas, mas sempre em balde. nem os fiscais se importam com a infração das posturas, nem a Câmara Municipal chama esses empregados ao rigoroso cumprimento de seus deveres. é inútil, pois, insistir; o atormentado que tome qualquer desforço contra o sineiro, uma vez que não há outro meio de evitar os dobres e repiques. ⁵⁴

Ainda que os sineiros africanos e afro-brasileiros dominassem os campanários de todas as igrejas, é possível imaginar que tivessem muito mais autonomia política, simbólica e comunicacional quando atuavam em igrejas controladas pelas próprias irmandades negras, como, por exemplo, as Irmandades de Nossa Senhora do Rosários dos Homens Pretos, São Benedito, Santo Elesbão e Santa Efigênia, dentre outras, algo que se verifica em vários âmbitos da vida cultural das comunidades afrocatólicas até os dias de hoje.

Repiques de sino. - Até certo tempo esteve proibido o toque de sinos exagerado com que os moleques do alto das torres atormentavam os moradores próximos das igrejas. Esse costume vai de novo estendendo-se e tomando corpo. **Há principalmente nas igrejas de São Francisco e do Rosário uns sineiros que de si para si entendem que ninguém mais pelas vizinhanças poderá dormir depois das 5 horas da manhã**, e nesse propósito agarram-se despropositadamente as cordas dos sinos e ei-los a produzirem um infernal barulho. Convém que se coíba essa matinada, e tanto mais que para as funções de igreja nenhuma necessidade há de tão prolongados e intempestivos toques de sino. Cremos que o mal cessaria desde que se proibisse a subida das Torres aos moleques vadios. ⁵⁵ (Grifo meu)

⁵³ GAMA, Luiz, 1830-1882. *Primeiras trovas burlescas / de Getulino [pseud.]. 2.ed. correcta e augmentada.* Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & Cia., 1861.

⁵⁴ Diário de Pernambuco 25.05.1884

⁵⁵ Correio Mercantil (RJ) 14.01.1868 p.1

Legalmente cada sino de igreja pertencia a uma irmandade leiga ou a uma ordem religiosa, todas elas tinham nos seus respectivos *bronzes* a máxima expressão simbólica de suas “vozes” públicas. Isso acarretava que seus dobres ou repiques fossem de uso exclusivo daquela ordem ou de seus respectivos confrades, demarcando assim as inúmeras fronteiras de distinção social daquela sociedade escravista de antigo regime, ainda que a depender do sino, eles pudessem ser “emprestados” (entre Igrejas ou ordens religiosas) ou terem seus toques alugados para a população. Ao mesmo tempo muitas dessas regras sobre os usos dos sinos eram continuamente burladas pelas tentativas de ascensão social das classes subalternas, principalmente da população não-branca. Sobre essas dinâmicas históricas do racismo no uso simbólico dos sinos, Silva Campos relata, com muita ironia, uma impressionante história passada na antiga Diamantina (MG) setecentista;

Na catolicíssima Diamantina, com os seus doze ou treze templos, merecem ser citados os sinos, especialmente os grandes, do Carmo, de São Francisco e da matriz de Santo Antônio. A primeira destas igrejas foi construída pelo nababo João Fernandes de Oliveira, o rei do Diamante, embeçado amante da célebre Chica-Que-Manda. Ouvi naquela cidade a seguinte história dos sinos do Carmo. A Ordem Terceira era e é escrupulosíssima na escolha dos seus membros, naquilo que tange a coloração da pele. Indivíduo que não pareça branco tem barrado o ingresso no sodalício. Pode ser um santo, e ser um daqueles nababos da Índia. Aliás, não é a única ordem terceira ou irmandade deste país, - *onde não há preconceito de cor*, - a proceder de tal modo. Ora, aconteceu que existia na cidade um negro muito rico, e muito devoto de Nossa Senhora do Carmo. Apesar do odioso preconceito que lhe vedava alistar-se na congregação, sentindo-se prestes a empreender a viagem última e forçada, fez testamento deixando grossa maquia a Ordem Terceira. Lá o homem bate o vinte. O sacristão, inteirado que se achava da generosidade do creoulo, mal teve ciência do seu transpasse, galgou esbaforidamente os degraus da torre e pôs-se a dobrar os sinos. Alvorotavam-se os terceiros. Quem morreu? Quem não morreu? Até que ficaram a par do fato. Pra que?! Foi um zum-zum-zum levado da breca. Desaforo! Dobrarem os sinos do Carmo por um negro! Puseram o sacristão no olho da rua. Logo, e os sinos, agora? Que se faria para desinquiná-los da viltá? Para desagráv-los? Apearam-nos, e empreitaram com umas senhoras solteironas e beatas a tarefa de lavá-los com sabão o bagaço, a fim de purificá-los da mácula de haverem dobrado pela morte do pezenho devoto de Nossa Senhora do Carmo. Mas aceitaram-lhe a deixa.⁵⁶ (Itálico original do autor)

⁵⁶ CAMPOS, João da Silva. *A voz dos Campanários Bahianos*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 1936, p.61,62.



Figura 76: A perigosíssima “cata” (ou “catar”) do sino, quando o sineiro tem que buscar a campana e sair com o próprio corpo do campanário para poder dobrar o sino com o seu peso. É possível imaginar-se então quão impressionantes seriam as maltas de capoeiras do Rio de Janeiro e os *ñañigos* de Cuba que faziam isso com o próprio corpo, sentados sobre as chamadas “cabeças” dos sinos. Os sinos “grandes” das maiores igrejas históricas latino-americanas podem pesar mais de tonelada e meia.

Em geral, como até os dias de hoje, existem duas formas básicas de se tocar os sinos das igrejas católica (adiante nesse capítulo, falarei da forma singular de se tocar os sinos de alguns capoeiras). A primeira, consiste nos chamados *dobres*, onde os sineiros fazem a perigosa “cata” (ou “catar”) do sino, movimentando-o em vai e vem, pelo lado de fora e de dentro da torre, até que consigam força suficiente para colocá-lo de cabeça para baixo, permitindo depois, por meio de múltiplos impulsos (um a cada giro), que ele realize um número pré-determinado de rotações completas entorno do próprio eixo. Que

podem ser considerados “dobres” duplos ou simples a depender do eixo de rotação e por consequência do número de vezes que o badalo baterá no sino ao cair com seu giro, uma ou duas vezes. A segunda, consiste nos chamados *repiques*, nessa forma o sino permanece sempre estático, assim, os sineiros movimentam por meio de cordas ou com as próprias mãos somente os badalos, de um ou mais sinos ao mesmo tempo, percutindo-os contra o corpo do sino a partir de determinados padrões rítmicos. Diz Silva Campos: “*Repicar sinos não consiste apenas em qualquer indivíduo trepar no campanário e começar a percuti-los como lhe der na cabeça, bá-bú, bá-bú, bá-bú. Não senhor. É uma arte. A coisa tem seus preceitos. Descabida, pois, a sedição, pilheria, muito frequente de ouvir-se: Eu, de instrumento de corda, só sei tocar sino*”.⁵⁷ Como já citado, em Minas Gerais hoje (antes também?), alguns sineiros também fazem repiques a partir da percussão direta do sino com as mãos ou com pedras, como se o próprio sino fosse um tambor. São principalmente por meio dos repiques, do passado ou do presente, que se transmitem os padrões rítmicos que podem ser entendidos pelos portadores das línguas sineiras (afro)brasileiras. Como demonstrado na narrativa de Silva Campos sobre Diamantina, quando morriam pessoas de grande prestígio social dobravam-se os sinos aos quais aquela pessoa teria direito por conta de seu respectivo pertencimento religioso e político, aos mais pobres daquela sociedade, em geral se ofereciam apenas os repiques mais simples, pagos por preços módicos ou simplesmente gratuitos por caridade.

As culturas afro-brasileiras produziram com grande e subversiva ironia inúmeras pilhérias sobre esse tema da exclusão social nos sinos. A exemplo disso, gosto muito de uma anedota afro-mineira bastante didática para diferenciar os sons dos dobres de sinos dos ricos e dos repiques de sinos dos pobres, por conta da sua mnemonia sonora.

Diz a anedota que quando os sinos dobravam pelos ricos se ouvia do campanário:

“Baaaaarãoooooooo...”

“Baaaaarãoooooooo...”

E no pequeno repique pela morte dos pobres:

“Tem nada não...”

“Tem nada não...”

“Tem nada não...”

Em cada repique há um canto, que o ouvido treinado facilmente percebe. Ora canta o meio, ora a garrida, ora os tintins. O Bronze também canta. Mas, comumente, o seu papel é acompanhar, é servir de baixo-

⁵⁷ Idem.

marcante. Às vezes, sua intervenção no repique é independente do ritmo deste. Isto é, dobra fora do compasso. Além dos repiques clássicos e tradicionais, há os que os sineiros chamam repiques de cabeça. Cada sineiro mais inteligente arranja o seu lá-lá-lá campanalógico, e toca-a para a frente. Aliás, todos, ou quase todos os repiques ora usados aqui na Bahia não passam, na verdade, de antiquíssimos repiques de cabeça. Alguns, até, nem vão tão longe no tempo. Os denominados *Joaquim do Colégio*, muito alegre, espécie de lundu, exigindo dois bons sineiros, um ajudante nos timtins e Sinos de bom timbre, *Joaquim de quatro*, *Felipe* e *Xavier*, por exemplo, são composições sabidamente da autoria de velhos sineiros da terra, na segunda metade do século passado, que ficaram incorporados por sempre ao repertório tradicional das nossas “torres”. Além dos repiques, há as *chamadas* para a missa, ou qualquer outra solenidade da igreja, a qualquer hora, que consistem numa sequência de badaladas *lisas*: a) Ou dobrando compassadamente qualquer dos sinos, *bronze meia*, ou *garrida*; b) ou batendo o sino na posição natural, isto é *fringidos*, e nesse caso as badaladas são aceleradas, no sentido exato e rigoroso do termo, terminando por três espaçadas. **Eis os repiques que se usam na Bahia: Sete Pancadas Veteranas; Sete Pancadas Rufadas, ou Encantadas, verdadeiro samba; Sete Pancadas Agigantadas, da mesma natureza do precedente; Necessidade, muito usado no remate dos tarantanas; Chorão; Chorão de dois; Lundu das Creoulas, que é, usualmente um dos repiques da tarantana, e um dos mais bonitos, alegres e saltitantes dos usados pelos sineiros baianos, verdadeiro lundu, como indica o nome, cantado pelo meia e pela garrida; Felipe; Xavier; Joaquim de Quatro; Joaquim do Colégio, muito usado para rematar a tarantana, de dia; Consul Velho, empolgante, ruidoso, espalhafatoso, que se executa sempre encerrando a terceira parte da tarantana, À noite, ou quando, terminada a festa, os oficiais se retiram para a sacristia; Capela da Graça; Capela da China; Cabeça de Cágado; Pavão de Dois; Oitavo Liso, ou cantado pela garrida; Oitavo de Prata, lindo, cantado pelo meia, intervindo o bronze ativamente; Barra-vento, alunduzado, jocundo, exigindo 3 sineiros, e falando nele o bronze e o meia sem cessar. (...)** Cabe aqui uma observação. o bronze jamais toma parte num repique dobrando. Na tarantana o seu dobre não se conjuga com os toques.⁵⁸ (Grifos meus)

Acredito que esse trecho acima de Silva Campos seja a fonte mais rica e importante que eu já tenha localizado sobre toques de sinos no Brasil. Infelizmente como mostrei por meio da reportagem telejornalística apresentada na introdução dessa tese é muito possível que boa parte desse patrimônio cultural sineiro afro-baiano infelizmente tenha sido perdido em definitivo. O próprio Silva Campos já presenciava isso no Rio de Janeiro no momento da escrita de seu livro. Em determinado trecho da obra, referindo-se aos sineiros cariocas ele afirma:

Já tenho lido nos jornais cariocas picuinhas e queixas contra o Sinos, entremeadas de palavrões e fraseados campanudos e idiotas, muito do gosto destes tempos de requintado esnobismo entre nós: civilização, progresso, velharias do passado, “que não dirão de nós os estrangeiros que nos visitam?” e outras coisas da mesma bitola.⁵⁹

(...) Os sineiros cariocas, da mesma maneira que os daqui (Bahia) eram antigamente famosos e temíveis capoeiras. Tão bons no badalo, igualmente, como os nossos o foram. mas hoje não se encontra ali um só que saiba o ofício, exceto os dos carrilhões. Assistindo a procissão de corpus, no Rio, em 1934, tive

⁵⁸ Idem, p. 62 e 73.

⁵⁹ Idem, p.17.

arrepios ao ouvir os magníficos Sinos da catedral tangidos desastadamente.⁶⁰
(Grifo e parênteses meus)

No entanto, gostaria de chamar atenção para alguns outros aspectos do trecho anterior que considero fundamentais para a minha discussão aqui. De todos os autores que analisei somente Silva Campos se preocupou de fato em documentar e narrar com esse grau de profundidade e compreensão a agência criativa dos sineiros na elaboração e difusão de seus toques, fenômeno que ele denomina de “repiques de cabeça”, coisa que ele atribui aos sineiros “*mais inteligentes*”. O grande esforço desse autor para inventariar os toques, seus processos de execução e na medida do possível suas respectivas historicidades, não encontra paralelo em toda a literatura nacional. Afinal como ele mesmo dizia: “*A gente de hoje é insensível à voz dos sinos, que “dançam cantando” no alto dos campanários*”.⁶¹ Graças a Silva Campos podemos saber, por exemplo, que os toques “*denominados Joaquim do Colégio, Joaquim de quatro, Felipe e Xavier, por exemplo, são composições sabidamente da autoria de velhos sineiros da terra, na segunda metade do século passado, que ficaram incorporados por sempre ao repertório tradicional das nossas “torres*”. Da mesma forma, por conta do trabalho desse autor, podemos começar a nos aproximar dos sentidos mais profundos dos toques para a comunidade africana e afro-brasileira quando observamos, por exemplo, que nas *torres* da Bahia, existia um toque de sinos chamado “*barra-vento*”, toque “*alunduzado, jocundo*”, que tal qual o sagrado ritmo afro-religioso homônimo tocado em três tambores, também exigia “*3 sineiros, falando nele o bronze e o meio sem cessar*”. Ou o toque: “*Sete Pancadas Veteranas; Sete Pancadas Rufadas, ou (sete pancadas) Encantadas, verdadeiro samba; Sete Pancadas Agigantadas, da mesma natureza do precedente*” (Grifo e parênteses meus). Ou ainda, o famoso “*Lundu das Creoulas, que é, usualmente um dos repiques da tarantana, e um dos mais bonitos, alegres e saltitantes dos usados pelos sineiros baianos, verdadeiro lundu, como indica o nome, cantado pelo meio e pela garrida*” (Grifo meu).

Como já apontei antes, os sinos foram os principais meios de comunicação sonora nas cidades e fazendas até pelo menos a segunda metade do século XIX. Do ponto de vista de suas funções oficiais não propriamente litúrgicas nas cidades, além dos toques de alvorada e recolher, como aqueles feitos com o Aragão, os sinos serviam para avisar a população sobre os deslocamentos urbanos de autoridades públicas (ou religiosas),

⁶⁰ Idem, p.57.

⁶¹ Idem, p.16.

chegadas e partidas de embarcações (depois também dos trens) e principalmente toques de alarme. Esses eram feitos para avisar da maneira mais rápida possível sobre emergências de toda natureza, como invasões ou rebeliões e principalmente incêndios. Esses toques de alerta foram genericamente conhecidos como “toques de rebate” ou “arrebate” e eram parametrizados legalmente pela legislação. Chama atenção que a mesma palavra, “*rebate*” ou “*arrebate*”, seja ainda hoje usada nos candomblés de matriz fon-yoruba da Bahia para nomear dois tipos de toques de atenção/alarme feitos pelos tambores com auxílio do sino gã para abrir e fechar os rituais públicos do xiré, ritual onde os orixás se apresentam publicamente para a assistência religiosa dentro dos barracões dos terreiros. Ainda que muitas vezes se confundam os dois toques, a depender de cada casa, o toque de chegada é tradicionalmente denominado como “*hamunha*”, enquanto que o toque de partida/despida dos orixás é chamado de “*avanaia*” (ou “*avaninha*”), os dois toques se diferenciam por conta de sua estrutura rítmica de base, bem como pelas diferenças em suas respectivas “*passagens*” executadas no tambor solista “*hún*”.⁶²

Como indiquei antes, os toques de rebate (ou arrebate) feitos nos sinos das igrejas estavam definidos por um código legal pré-estabelecido, onde para cada tipo de incidente a ser alertado havia um padrão de toque específico, e da mesma maneira, para cada uma das freguesias havia uma numeração única. Como as grandes cidades brasileiras eram, até a república, divididas administrativamente a partir de suas respectivas freguesias católicas, em caso de um grande incêndio, por exemplo, normalmente a igreja matriz da freguesia mais próxima da emergência começaria dando o sinal de rebate, também chamado de “*toque de fogo*”, por meio de seu “*sino grande*”. Na sequência essa igreja poderia ser seguida pelas outras igrejas daquela mesma freguesia, depois de um determinado tempo em que toda a população estivesse ciente daquela ocorrência, cada uma das igrejas se silenciaria novamente até que restasse somente o toque de sinos de alarme da igreja inicial.

⁶² Em comunicação pessoal, o músico sacro do candomblé e pesquisador Alysson Bruno, a partir de informação também atestada por ele junto a importante Egbomi Cici de Oxalá, me confirmou a informação de que, “a depender do contexto da casa, *Hamunha* seria a denominação do “toque de chegada”, enquanto “*Avania*” seria denominação do “toque de despedida”, ambos os ritmos se diferenciam por distintos padrões de base, bem como, por passagens distintas no *Hún*”

Dos signaes de incendio, ou toque de fogo.

Art. 21. O signal de fogo em qualquer das freguezias da cidade será indicado :

1.º Por tiros de peça de artilharia de grosso calibre disparados do morro do Castello.

2.º Pelo toque do sino grande da igreja de S. Francisco de Paula.

3.º Pelo toque do sino maior da matriz da freguezia em que se manifestar o incendio.

Art. 22. Se fôr de dia, o morro do Castello dará o signal de fogo disparandô tres tiros de peça com intervallo de cinco minutos de um a outro, e içando no mastro, que para esse fim será levantado, a bandeira encarnada, que continuará içada por todo o tempo que durar o incendio. Se fôr de noite, disparará o mesmo numero de tiros com o mesmo intervallo, e collocará no topo do ditô mastro uma lanterna encarnada, que se conservará accesa emquanto durar o incendio.

Art. 23. Manifestado o incendio, o sino grande da igreja de S. Francisco de Paula fará immediatamente aviso dando o toque de fogo; esse toque constará do numero de pancadas seguidas correspondente ao numero de cada freguezia, segundo vai adiante indicado, repetindo-se esse toque com intervallo de um minuto. Assim para indicar o fogo na freguezia n. 1, o toque será de uma badalada repetida, clara e distinctamente, de minuto em minuto; na freguezia n. 2, de duas badaladas seguidas, repetidas de minuto em minuto, e assim por diante.

Art. 24. O mesmo toque de fogo será repetido no maior sino da igreja matriz em cuja freguezia se manifestar o incendio.

Art. 25. Os signaes do Castello ficarão a cargo de um dos empregados do telegrapho; os da igreja de S. Francisco de Paula, de um sineiro designado pela policia; e os das matrizes, a cargo dos seus respectivos sachristães, ou sineiros. O primeiro e o segundo vencerão pelo cofre da policia uma gratificação especial por esse serviço, e todos serão responsaveis pelas omissões, abusos e faltas que commetterem no desempenho de suas funcções.

Art. 26. As freguezias ficão numeradas pela fórma seguinte :

Sacramento	Nº 1.
S. José	Nº 2.
Candelaria	Nº 3.
Santa Rita	Nº 4.
Santa Anna	Nº 5.
Engenho Velho	Nº 6.
Santo Antonio	Nº 7.
Gloria	Nº 8.
Lagôa	Nº 9.

Art. 27. É expressamente prohibido o toque de fogo em qualquer igreja que não seja da freguezia em que se tenha manifestado o incendio. ⁶³

Da mesma forma, numa cidade grande como, por exemplo, o Rio de Janeiro, além do toque de fogo da matriz da freguesia afetada pelo incêndio, também a Igreja de São Francisco de Paula (aquela mesma do Aragoão e dos sineiros famosos), soava o toque de fogo no seu sino grande, comunicando minuto a minuto para toda a população da cidade o número correspondente da freguesia onde acontecia a emergência. Numa cidade onde não houvesse qualquer tipo de corpo de bombeiros, ou que dependesse exclusivamente do apoio popular para o enfrentamento de incêndios e outras emergências, esse tipo de tecnologia, além de eficiente, continuamente se provava fundamental. Por outro lado, havia na legislação criminal, do início do século XIX, a previsão de pena de morte aos sineiros que por qualquer motivo não justificado deixassem de “tocar arrebate” no momento considerado justo pela ordem senhorial. Pode-se imaginar, portanto, que se havia essa pena gravíssima prevista no código penal da época é porque provavelmente ao longo da história muitos sineiros deixaram de tocar os devidos alarmes. Esse tipo de ação

⁶³ Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ) 1857 p.97 e 98.

poderia ser imprescindível para impedir (ou facilitar) o sucesso, por exemplo, de uma rebelião popular ou uma revolta de escravizados.

Em vista de tudo que mostrei até aqui, creio que não existam dúvidas sobre a extraordinária habilidade musical (sem contar a preparação física!) necessária para que os sineiros executassem suas várias funções, sejam aquelas oficiais, determinadas pela liturgia cristã ou pelo Estado colonial/imperial, sejam aquelas que cabiam somente aos propósitos e entendimentos das comunidades africanas e afro-brasileiras. Em muitos casos, os sineiros realizavam as duas coisas ao mesmo, no que considero ser mais um importantíssimo exemplo de uso de diglossia por parte das tradições e tecnologias comunicacionais afro-brasileiras.⁶⁴

Em uma crônica rimada, sem autoria atribuída, publicado no folhetim do jornal Correio da Tarde (RJ), em 1858, fui apresentado a vida e as proezas de um personagem músico e sineiro, até onde eu saiba fictício, chamado Manoel Lopes:

Folhetim do correio da tarde -

Carta do Joaquim da Piteira a seu primo Pedro (da Serra.)

Senhor Pedro,

O Manoel Lopes esteve ante-hontem comigo; e, na verdade, lhe digo que ao vê-lo fiquei pasmado.... Supunha-o morto-enterrado ! « Manoel Lopes ? »- Sim, aquele que em sua casa serviu e que por sinal fugiu com a creoula Theresa, despedindo-se à francesa. A crioulinha, iludida pelo infido e desumano, só voltou daí a um ano, por um pedestre agarrada, para casa apadrinhada. Vocês ambos perdoaram à donzella a falcatrua, pouparam a pele sua; Porém sofreram o "meno", que lhes pregou o colono. E o que pensa o Sr. Pedro que faria o "Lovelace"? Fresquinho como uma alface, todo o interior correu, e... **indústrias mil exerceu. Foi sineiro** aqui, mascate foi ali, e acolá, servente, hortelão; e má, péssima nota deixou nas terras que visitou. **Muito amante da viola, da rabeça ou da cantiga, lá em vendo rapariga, batia o homem bandeiras, entrava a fazer asneiras. E, aí d'aquele que buscasse direitos adquiridos. Defender, que sem sentidos deitava-o o Lopes no chão, c'um tremendo bofetão! Com fumaça de valente, capaz de matar um boi só co'um murro, o homem foi o herói de muitas roixas;** contra ele choram queixas.... Que chovessem! Nada havia que ao "farceur" fizesse moça; Enquanto viveu na roça, "trouxe sempre num cortado" inspector, subdelegado. Um dia estava na rua, outro dia na cadeia; E se um «fado», a légua e meia, se dava, ei-lo lá ia e mil proezas fazia. Houve mesmo uma «água suja» de café, cera e galinhas (Felizmente não eram minhas!) Em que ele envolvido andou, e que ante o jury o levou. Ao fim em tempo emendou-se, as suas paixões pôs freio; aqui para a corte veio, e hoje não é chalaça, tem um tilbury na praça (...).⁶⁵ (Grifos meus)

⁶⁴ Aqui penso aplicação do conceito de diglossia para a compreensão histórica das formas de expressão das culturas afro-brasileiras nos mesmo termos concebidos por LIENHARD (1998).

⁶⁵ Correio da Tarde 04.12.1858.

Ainda que possivelmente fictício, o personagem do sineiro Manoel Lopes, representado nesse folhetim, ilustra com muita verossimilhança o lugar social ocupado pelos sineiros “valentes” no imaginário cultural oitocentista, até mesmo nas zonas rurais. Muito antes de “emendar-se” “pondo freio as suas paixões” e migrando para corte para trabalhar com seu “*tilbury*”, Manoel foi sineiro profissional, mas também “*mascate, servente, hortelão*”, deixando “*péssima nota*” por todas as “*terras que visitou*”. Essa jornada de aventuras e valentia começou quando Manoel, então funcionário livre da fazenda de Pedro da Serra (o destinatário da carta), fugiu com a “*crioula Teresa*”, que não sabemos se era livre, liberta ou escravizada, mas essa, depois de abandonada pelo próprio Manoel, teve que voltar a viver na mesma fazenda enquanto Manoel seguia pelo mundo. Segundo Joaquim da Piteira (o remetente), Manoel “*era muito amante da viola, da rabeca ou da cantiga*”, mas não podia ver uma “*rapariga*” que já “*entrava a fazer asneiras*”, por isso mesmo foi “*herói de muitas roixas*”, deitando ao solo no bofetão qualquer homem que o desafiasse. Ainda que em momento algum a crônica indique o pertencimento racial de Manoel Lopes, os estereótipos acionados para descrever o seu comportamento musical boêmio e violento de capoeira, assim como a racialidade de suas parcerias (“*crioula Teresa*” e “*roixas*”) parece sugerir aos leitores que o sineiro Manoel fosse um homem negro.

Da mesma forma, um outro personagem sineiro, músico e igualmente “namorador”, dessa vez apareceu-me em um trecho de uma crônica militar supostamente escrita no Paraguai, àquela altura sob ocupação brasileira, e que foi publicada, em 1869, em um periódico oficial do próprio exército brasileiro:

E elles, os soldados, riem-se n'uma cascalhada de riso: são filhos dos sertões do Norte. Entregão-se de alma e corpo á saudade de suas aventuras, enquanto a lingua passa e repassa os labios como n'um ante-goso do *churrasco*, que chia no lume. Um dos soldados foi tocador de birimbau na Bahia, e veio acabar a enfiada cavalheiresca dos annos em pifano d'um batalhão de voluntarios: naturalmente gabola, folgasão e mentiroso, na sua qualidade de bahiano, Alexandre divertia os companheiros fallando-lhes do *vatapá* que comera em casa d'uma menina de onze ou doze annos, do *caruru* que filava á comadre do parochó da freguezia, e dos repiques de sino, cousa em que elle era entendido, como ahi qualquer barbeiro em manejar a navalha, ou o amolador a boa da lingua.

Nesse fragmento podemos observar como o soldado “*voluntário da pátria*” Alexandre, contador de histórias, “naturalmente gabola, folgazão e mentiroso, na sua qualidade de Baiano”, havia sido naquele seu estado de origem, “*tocador de berimbau*” e “*entendido*” de “*repique de sinos*”, “*como aí qualquer barbeiro em manejar a navalha, ou o amolador a boa da língua*”. Tal qual o valente Manoel Lopes, que transitava entre o sino, a viola e a rabeça, o soldado Alexandre, depois do berimbau e dos repiques de sinos na Bahia, “*veio acabar a enfiada cavalheiresca dos anos como pífano*” do seu batalhão de “*voluntários*”. Esse precioso fragmento oitocentista enfim veio a confirmar algo que eu já intuía há muitos anos, desde que escutei pela primeira vez, nos sinos de Minas Gerais, exatamente o mesmo padrão rítmico da chamada Iúna, toque de berimbau sagrado dos mestres da capoeira baiana.

Posteriormente a informação de Silva Campos de que os sineiros baianos eram todos “*grandes capoeiras*” fez aumentar ainda mais a minha convicção de que havia uma ligação direta entre a musicalidade dos sinos de igreja e os padrões rítmicos do berimbau nas musicalidades da capoeira baiana contemporânea. Ao longo da pesquisa, a partir da leitura do próprio Silva Campos e de uma crônica importante sobre os sineiros, escrita por Afonso Taunay, descobri a existência de uma escola afro-brasileira de sineiros, informalmente localizada no Mosteiro de São Bento de Salvador, na Bahia e que exerceu também alguma influência na cultura dos sinos do Rio de Janeiro, da segunda metade do século XIX, a partir da presença de um sineiro baiano no mosteiro homônimo ali localizado:

A “torre” de São Bento, hoje totalmente desvalorizada, e muito discreta, foi a primeira desta capital no tempo da antiga Congregação Beneditina Brasileira. (...) Esta “torre” batia outrora, diariamente, as horas canônicas, e pela Quaresma, repicava à sexta e à nãoa. **Aqui há uns cinquenta anos passados, era sineiro do monastério um africano, mestre Florêncio, ex-escravo da ordem que faleceu com de mais de cem anos. Famoso na sua arte, o mais famoso de que há notícia na cidade, repetia nos seus sete sinos tudo quanto lhe chegava aos ouvidos. Até o hino nacional, e a alvorada das cornetas nos quartéis. São de seu arranjo dois repiques, hoje esquecidos pela dificuldade da execução: *Imperial* e *Nosso Padre*, reservado este para a entrada do abade da ordem no templo, quando ia pontificar; e um, belíssimo, ainda usado, *Capela da Graça*. No seu tempo, a “torre” de São Bento era a verdadeira escola de sineiros. O negro exercitava os aprendizes com badalos de madeira, e se erravam a lição, dava-lhes bordoadas. Um dos seus discípulos foi o sapateiro Rodolfo Cunha, mais conhecido por Dudú, posteriormente sineiro da matriz de Santana. Perito em ambas as profissões Rodolfo tocava sino com muita alma, e fazia sapatos com muita arte. Nunca houvera, não havia então, nem houve depois, até hoje, aqui na Bahia, “torre” cujo pessoal fosse tão bem adestrado e disciplinado como a de São Bento. Ao mestre Florêncio**

sucedeu o seu filho Justino Florêncio Brandão, que se retirou mais tarde para o Rio de Janeiro, a fim de exercer ali o seu cargo no monastério da ordem. Os monges atuais suprimiram os sineiros, entregando a “torre” aos donatos da mongia, que executam os seus curtos e pouco frequentes toques fora dos moldes baianos.⁶⁶ (...)

Aqui na Bahia encontravam-se outrora muitos sineiros exímios. E, na maioria, eram capoeiras de fama. Passava-se o mesmo no Rio de Janeiro, além dos já mencionados mestre Florêncio, seu filho Justino, Rodolfo Cunha, e aqueles do carrilhão da Conceição da Praia, - nenhum deles, contudo, era desordeiro, -citarei mais estes, que não sei se o eram: Marcelino de tal; Manuel Filipe, da Conceição da Praia; Henrique, do Colégio; mestre Lucas, do Colégio, - quando morreu, já muito velho, trouxe o Campanário da igreja mal-assombrado por muito tempo; -Vencesláu, da demolida matriz de São Pedro Velho. Este homem parecia viver sempre à espreita da passagem do arcebispo Dom Jerônimo, no seu carro, pela frente da igreja, de sorte que nunca dão se dava sem que ele corresse a reparar os sinos saudando-o.⁶⁷ (Grifos meus)

Fora alguns dos documentos presentes nos periódicos, são muito raros textos, como esse acima de Silva Campos, que nos ofereçam os nomes próprios de cada um do sineiros. Muito mais difícil ainda é encontrar fontes para acessar a intimidade das práticas culturais desses sineiros oitocentistas: *“O negro exercitava os aprendizes com badalos de madeira, e se um errava a lição, dava-lhes bordoada”*. Infelizmente, em mais esse trecho extraordinário de seu livro, o historiador não nos informa qual seria a origem étnica desse sineiro africano, *“Famoso na sua arte, o mais famoso de que há notícia na cidade (de Salvador)”*. Ainda assim, várias das informações oferecidas nesse trecho por Silva Campos são valiosas não só para a história das tradições sineiras daquela cidade, como também para a própria discussão sobre a relação dos sinos com a musicalidade da capoeira. Infelizmente, por conta da pandemia, não tive a possibilidade de ir em busca dos dois sineiros da família Brandão nos arquivos da ordem de São Bento. No entanto, por meio de pesquisa digital consegui localizar, Justino, o filho do mestre sineiro africano, entre as testemunhas de duas escrituras de terrenos, lavradas no pós-abolição, e copiadas no livro de tomo daquela ordem, livro que foi recentemente editado, digitalizado e disponibilizado na internet por meio de um convênio da UFBA com aquele mosteiro. Isso comprova a informação de Silva Campos de que os vínculos entre as duas gerações de sineiros da família Brandão e a ordem de São Bento, perduraram por mais de um século. Nesse sentido, partindo do que disse o historiador afro-baiano, Mestre Florêncio deve ter falecido em Salvador aproximadamente na década de 1880/1890 (cinquenta anos antes do livro), se quando faleceu tinha mais de cem anos, isso significa que o Mestre Florêncio

⁶⁶ CAMPOS, João da Silva. *A voz dos Campanários Bahianos*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 1936, p.44,45.

⁶⁷ Idem, p.63

teria chegado a Bahia, ainda no final do século XVIII. É incrível também a informação de que, além de ser criador de repiques como “*Imperial e Nosso Padre*” (“*esquecidos pela dificuldade da execução*”), o velho sineiro africano seria capaz de repetir “*nos seus sete sinos tudo quanto lhe chegava aos ouvidos. Até o hino nacional, e a alvorada das cornetas nos quartéis*”. Importante lembrar que não se tratava de um carrilhão moderno, temperado e estruturado, como os que chegaram ao Brasil no final do século XIX e dos quais falarei mais adiante. Mestre Florêncio fazia isso usando os sete sinos de São Bento apenas contando com sua própria habilidade musical para distribuir as notas da melodia a partir da tonalidade do sino que melhor lhe conviesse. É possível que fosse justamente Mestre Florêncio que estava “*há dois dias*” no comando dos sinos de São Bento, quando o jornal *Correio Mercantil* publicou, em 1845, a seguinte denúncia:

Senhor Redactor – Tenho em lembrança de que alguém me dissera que havia ordem positiva para que os sinos não dobrassem nem repcassem por mais de 5 minutos sob pena de uma multa. Ora esta ordem deve ser extensiva a qualquer igreja ou convento, como é, porém, que o campanário de São Bento, há dois dias não cessa de lamentar com altos e longos gemidos a contravenção dos.⁶⁸

Do mesmo modo, é provável que, mesmo não tendo sido o seu criador, mestre Florêncio tenha sido um executante recorrente do toque de sinos denominado na Bahia e no Sudeste, creio que não por coincidência, como “São Bento”. Terá sido esse famoso toque criação daquela escola sineira afro-baiana? O toque de São Bento era um toque longo que se dividia em três partes. Quando integralmente executado era chamado pelos sineiros de “*São Bento completo*”. Hoje, dentre os vários toques de berimbau da capoeira contemporânea, dois dos mais conhecidos e executados se chamam (novamente, acredito que não por coincidência) justamente: “São Bento Grande” e São Bento Pequeno”. E ainda há o fato, muito significativo do ponto de vista do legado civilizatório centro-africano na capoeira baiana, de que o tipo de berimbau grave dos mestres seja tradicionalmente denominado como “gunga”, palavra que significa em várias das línguas da África Central ocidental literalmente “sino”. Mas que, tanto na África Central, quanto no Brasil, não é somente usada para instrumentos idiofones metálicos, mas sim, para instrumentos sonoros que personifiquem ao mesmo tempo, como insígnia e “voz”, o poder político/espiritual de seu portador. O que é exatamente o papel do berimbau gunga para o mestre de capoeira contemporâneo.

⁶⁸ *Correio Mercantil* (BA) 15.11.1845.

Mas voltando aos sineiros da família Brandão, como disse antes, encontrei informações muito importantes sobre Justino, o filho brasileiro do mestre Florêncio, que mudou-se para o Rio de Janeiro, em texto do historiador paulista Afonso d'Escragnolle Taunay. Publicado pela primeira vez no Jornal do Comércio, em 1942, esse texto é na verdade sobre a biografia do pintor ituano Almeida Junior, que também foi em sua juventude sineiro naquela cidade. Lembrando-se no texto de outros sineiros importantes, Taunay rememora o seu encontro com o mestre Justino, quando, durante a sua adolescência, foi aluno do colégio até hoje mantido pelo Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro:

Mestre Justino, baiano, sineiro de merecida fama, que adolescente conheci no Rio de Janeiro, **como primeiro sineiro de São Bento, aprendera a sua arte na sua cidade natal do Salvador. Era chamado para tocar em muitas igrejas matrizes e de grandes irmandades cariocas, por ocasião das festividades máximas anuais.** Verdadeiro virtuose do sino badalejava e bendelegava, bimbalhava e carrilhonava, zoava e dobrava, repicava e repinicava, com a maior proficiência e gosto. E como certo dia eu houvesse referido ao provérbio francês sorriu a dizer-me:

- Olhe, Sr. Afonso, há motivos para isto! Nem o Sr. imagina como cansa, como estrompa um bom repique e uma dobrada, em regra, de bateria. Fica-se exausto. E os que bebem o fazem porque são fracos e para levantar as forças, esteja certo disto.

Convidou-me certa vez a ir vê-lo em funções. Aceitei o convite, subi a torre de São Bento e não me arrependi. **Operava o bom Justino como regente e os seus três auxiliares Militão, José do Desterro e Apolinário disciplinados e ensaiados estavam atentos ao seu comando como se fossem figuras de orquestra fascinados pela batuta do maestro. Era com a cabeça que ele os regia fazendo movimentos diversos, a espichar o queixo, e a fazer toda a sorte de meneios. Começou o repique. Empunhava Justino uma série de cordas e cordinhas de sinetas e campanas e os seus ajudantes punham em movimento os grandes bordões do campanário.** Tremendo o barulho daquelas vozes bronzas do rebate lançado às almas piedosas convocando-as à abacial do Patriarca dos Monges do Ocidente! Também e dentro em breve verifiquei como o mestre sineiro dissera a verdade. Estavam ele e os seus ajudantes absolutamente ensopados de suor, graças ao exercício violentíssimo a que se submetiam. **Punha Justino em movimento braços e pernas e coisa curiosa, parecia transfigurado, de olhos semicerrados, embalado pela polifonia violenta dos oito ou dez timbres graves e agudos daqueles bronzes, vários deles seculares.** Em certo momento aproximei-me de um dos sinos cujo movimento pendular, já muito amortecido, oferecia pequena oscilação. E Justino fez verdadeiro gesto de pavor detendo-me. Cuidado, não toque no sino! de leve que seja! Pode rachar! Afastei-me com verdadeiro susto, da tão volumosa e friável massa metálica. Relatou-me o sineiro que, às vezes, bastava o contato de um fio de cabelo com um sino em vibração intensa para lhe provocar uma fenda. Sobretudo se tal contato se lhe fizesse à boca. Um mau engaste de cabeça feito na porca, ou eixo oscilatório, era frequentemente a causa de acidentes que levavam os sinos à refusão. **Na Bahia, não me lembro bem se na Catedral ou em São Francisco, contou-me o excelente Justino (depois de me informar que acabava de executar um "São Bento completo", em três partes) um repique de festa-dupla de primeira classe fazia frequentemente com que os**

sineiros, absolutamente exaustos, ficassem acamados no dia imediato!⁶⁹
(Grifos meus)

Assim como, o texto anterior de Silva Campos, essa crônica é valiosa por oferecer, por exemplo, o testemunho do próprio Justino em defesa de sua classe que, como mostrei antes, sempre foi publicamente vilipendiada pelo suposto consumo excessivo de bebida alcoólica. Além de nomear seus assistentes e de descrever com minúcia os seus gestos de comando na execução dos toques, Taunay ainda nos oferece nesse fragmento a raríssima descrição dos efeitos corporais dos toques: “Estavam ele e *seus ajudantes absolutamente ensopados de suor, graças ao exercício violentíssimo a que se submetiam. Punha Justino em movimento braços e pernas e coisa curiosa, parecia transfigurado, de olhos semicerrados, embalado pela polifonia violenta dos oito ou dez timbres graves e agudos daqueles bronzes, vários deles seculares*” (grifo meu).

Em outro trecho dessa mesma crônica de Taunay encontrei a única menção que pude localizar até agora ao nome de um outro mestre sineiro do Rio de Janeiro. Segundo essa fonte, mestre “*Pureza, sineiro-mor da Capela Imperial, homem que infelizmente não deixou sucessor nem formou escola*”, teria sido o maior sineiro do Rio de Janeiro imperial.⁷⁰ Certo é que, caso tenha sobrevivido na sua secular função até o golpe militar republicano, Pureza provavelmente tenha sido um desses vários mestres artistas defenestrados compulsoriamente por aquele novo governo autoritário.



Extincta Capella Imperial — Em execução do decreto que separou a Igreja do Estado, o Sr. ministro do interior mandou dispensar os capellães, cantores, sacristas, musicos, sineiros e outros empregados da cathedral, visto não poderem ser pagos pelo Estado.

71

Como já destaquei na introdução, também em Cuba os campanários das igrejas eram totalmente controlados por africanos e afro-cubanos. Fernando Ortiz diz que em Cuba:

Houveram negros sineiros nas igrejas e, como tais, **se deliciavam em tocar nos campanários os ritmos típicos de seus cultos e danças ancestrais.** Esta singularidade dos sineiros de Cuba se estendeu por toda a ilha e foi notada

⁶⁹ Afonso d'Escragnoille Taunay - Jornal do Commercio (RJ), 10.05.1942, n.186, p. 3.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Jornal do Commercio (RJ) 15.04.1890.

por viajantes e memorialistas em Santiago, Cienfuegos e Havana. Ramón Martínez nos contava que em Santiago havia um *calambuco* moreno que se chamava Juan *Convento* que tocava sozinho três sinos ao mesmo tempo. Luis J. Morlote nos assegura que em Guantánamo também se repicavam três sinos ao mesmo tempo; dois com as cordas nas mãos e o outro puxando a corda com os pés. Essa habilidade dos tocadores de sinos negros não deveria ser exclusiva dos sineiros (cubanos) orientais, pois os de Havana eram famosos por suas proezas no toque ritmado de seus sinos. **Cada sineiro tinha seus toques preferidos, seu badalar sagrado, compartilhavam-se suas devoções católicas com as dos deuses africanos ou era mais festivo que o *calambuco*.** O folclore popularizou em versos os ritmos de tais toques.⁷² (Tradução minha e grifo meu)

Voltando a questão propriamente das musicalidades dos toques de sinos no Brasil oitocentista, nenhum documento de época que eu tenha localizado até o presente momento supera o conteúdo desse pequeno paragrafo de denúncia escrito mais uma vez por um médico. Chamado Antônio Ildfonso Gomes (1794-1859), esse médico cirurgião, também era botânico, naturalista e fazendeiro escravista. Nessa coluna, publicada em 1858, pouco tempo antes de sua morte, o médico denunciava uma série de supostas imoralidades que atingiam a sociedade carioca (e brasileira) de seu tempo. Com seu ódio racista pelos toques de sinos, Gomes, conseguiu sintetizar de forma impressionante as inúmeras musicalidades afro-brasileiras que se entrecruzavam, no século XIX, naquelas subversivas vozes de bronze:

⁷² No original: Em Cuba hubo negros campaneros de las iglesias y como tales se complacían en tocar en los campanarios los típicos ritmos de sus ancestrales cultos y bailes. Esta singularidad de los campaneros de Cuba se extendió por toda la isla y fue advertida por los viajeros y costumbristas en Santiago, Cienfuegos y la Habana. Ramón Martínez nos contaba que en Santiago hubo un moreno calambuco a quien llamaban Juan Convento que repicaba el solo con tres campanas al mismo tiempo. Luis J. Morlote nos asegura que en Guantánamo también se repicaba con tres campanas a la vez; dos con las sogas en las manos y la otra tirando de la cuerda con los pies. Esa habilidad de los campaneros negros no debió de ser exclusiva de los orientales, pues los de la Habana tuvieron nombradía por sus proezas en el toque ritmoso de sus campanazos. Cada campanero tenía sus toques preferidos, su tañido sacro, si compartía sus devociones católicas con las de los dioses africanos o era más festivo que calambuco. El folkllore popularizó en versos el ritimismo de tales toques. In: ORTIZ, Fernando. *Los Instrumentos de la musica afrocubana - Vol. II - Los instrumentos sacuditivos, los frotativos y los hierros*. Habana: Dirección de Cultura - Ministerio de Educación, 1952, p. 67.

III.

A casa do diabo (onde nunca falta fogo) apenas acaba de arder, logo de improviso, mais bella e fascinante renasce de suas proprias cinzas, qual outra remocada Phenix!... e para isso nunca falta dinheiro!... A igreja, casa da oração, templo do DEUS vivo, transforma-se em verdadeiro pagode: já de longe ouvem-se os atorduantes repiques que annunciam as festas, ou quando sahe á rua o Sacramento Santissimo, e qual a musica d'esses repiques? o escandaloso batuque, furrundú, samba, bate moleque: luxurioso lundú chorado, banaes, infames dansas africanas. Já lá se foi a barbeiral musica molecal. Impudente, chocarroiro bobo, com chulas e obscenas palavradas, apregôa á porta, o que? manuês, empadas, pasteis, golodices, porcarias!

73

O uso, por exemplo, da expressão “*pagode*” com esse sentido de festa afro-brasileira, em que, segundo o autor, se transformavam as igrejas pela ação dos sineiros, é das mais antigas que já localizei no Rio de Janeiro. Mas não é só o “*pagode*”, do mundo afro-carioca do século XX, que se faz presente nesse trecho, a própria palavra “samba” já aparece aí junto com “*batuque, furrundu, bate moleque*”, que seriam “*luxurioso lundu chorado, banaes infames danças africanas*”. Essa seria a “*música*” desses “*repiques*” de sinos que segundo ele profanavam o momento da saída à rua do “*sacramento santissimo*”. Até mesmo a ideia de que essas supostamente “*infames danças africanas*”, expressas nas musicalidades sineiras, eram produto de uma “*barbeiral música molecal*”, ou seja, da chamada “*música de barbeiros*”, é valiosa para que possamos de fato inscrever as musicalidades dos sinos na cronologia da História da música negra no Brasil.

Ainda que uma parte significativa desse patrimônio cultural sineiro afro-diaspórica se mantenha vivo no Brasil, por exemplo, por meio de sua presença sagrada no interior das musicalidades reinadeiras de Minas Gerais. Foi observando uma outra tradição sineira afro-americana de fora do país que, pela primeira vez, acho que consegui realmente imaginar a centralidade que essas culturas sineiras tinham no imaginário afro-brasileiro oitocentista. Foi por meio do Youtube que eu pude assistir vários vídeos da festa de “*San Juan Bautista Congo*” (*São João Batista Congo*), realizada anualmente na cidade de Curiepe, na província de Miranda, Venezuela. A começar do próprio nome do

⁷³ Antônio Ildefonso Gomes (1794-1859) - O Correio da Tarde (RJ) 27.04.1858, n.90, p.2.

santo homenageado, são inúmeros os elementos que conectam diretamente essa festa a mesma matriz civilizatória centro-africana (Bantu) que informou a maior parte das culturas afro-brasileiras. A diferença me parece estar, aparentemente, no tamanho do poder catequético e missionário exercido pela institucionalidade da Igreja Católica nos dias de hoje entre as comunidades afro-mineiras e as comunidades afro-venezuelas. Naquele contexto caribenho essas comunidades afro-cristãs parecem usufruir de uma muito maior autonomia religiosa. Importante lembrar, no entanto, que diferentemente dos meus vários anos de pesquisa de campo em comunidade afro-brasileiras, todas essas minhas ponderações sobre a festa de Curiepe são fruto de uma análise absolutamente superficial da ritualidade pública daquela festa, feita somente a partir do material audiovisual disponível na internet. De todo modo, é impressionante observar a maneira como naquela festa afro-venezuelana os toques de sinos se articulam de maneira muito mais explícita, do que em qualquer outra grande festa pública afro-brasileira que eu conheça, aos instrumentos musicais e elementos simbólico-rituais legados pela imensa diáspora centro-africana nas Américas.⁷⁴

2.3 - As torres dos Tranca-ruas:

O sino da Igrejinha
Faz belém blem blam
Deu meia-noite
O galo já cantou
Seu Tranca-rua
Que é dono da gira
Oi corre-gira
Que ogum mandou
(Ponto de Seu Tranca-ruas)⁷⁵

Desde a infância escuto o ponto-cantado acima, mas só fui compreendendo algumas das suas várias camadas de significado ao longo dos anos. A sua relevância para a memória histórica afro-carioca, no entanto, se revelou para mim muito mais tarde. Segundo o antigo *“Vocabulário Portuguez e latino”* de BLUTEAU (1728) a expressão portuguesa *“tranca-ruas”*, grafada naquela obra como *“trancarruas”*, significava:

⁷⁴ Aos interessados nos toques de sinos da festa de San Juan Bautista Congo, convido que assistam, por exemplo, os dois vídeos disponíveis nos seguintes links: <https://youtu.be/J-jPU2mE1pU> (Assistido em 24.06.2020), <https://youtu.be/T4L0IJ9qlTU> (Assistido em 24.06.2020)

⁷⁵ Ponto tradicional da macumba carioca gravado e nacionalmente popularizado por Martinho da Vila em faixa com pot-pourri de pontos denominada *“Festa de Umbanda”*, do disco *“Canta canta, Minha Gente”* (1976), que alcançou imenso sucesso comercial e cujos direitos autorais desta faixa foram doados integralmente pelo artista para o *“Lar Santa Bárbara e São Jorge”*.

“Homem vadio. Valentão, que anda de noite. Chulo”.⁷⁶ Adaptada, durante o próprio século XVIII, ao contexto colonial luso-brasileiro a expressão passou a designar aqui os “valentes” capoeiras, africanos e afro-brasileiros, os verdadeiros donos das ruas brasileiras. Segundo CAMPOS (1936, p.63) os sineiros oitocentistas tinham “a regra mui generalizada outrora de ser trancaruas”. Ainda que conhecesse a falange de entidades espirituais denominadas “tranca-ruas”: “das almas”, “das sete encruzilhadas”, “das matas”, “das praias”, dentre outros, não me passava pela cabeça que a origem dessa denominação espiritual estivesse diretamente ligada aos capoeiras brasileiros dos séculos XVIII e XIX. Segundo SLENES (2007, p. 127) o uso da expressão “Galo” por centro-africanos, no sudeste do Brasil, seria uma tradução da metáfora espiritual congo “*nsusu*” (em kikongo: “*ave doméstica*”), usada tanto em tradições afro-brasileiras como o *jongo* e o *candombe*, como em Cuba, em tradições como a *makuta* e a *yuka*, para designar os mestres cantadores (“*kumba*”) em seus desafios públicos. Assim, acredito que foram justamente esses “galos” da meia noite, mestres sineiros capoeiras, centro-africanos, assim como os seus descendentes afro-brasileiros oitocentistas, que foram ancestralizados como exus, denominados “tranca-ruas”, na chamada macumba carioca. Como mostrei anteriormente os sinos (de madeira ou metal) sempre foram na África Central ocidental instrumentos sagrados de comunicação e dinamização do tempo/espaço ancestral por parte dos médicos-sacerdotes (*nganga*) centro-africanos. Da mesma forma, também no mundo yoruba os sinos eram (como são até hoje) instrumentos sagrados de mediação/comunicação entre os humanos e os orixás, especialmente no caso do orixá Exu, senhor dos caminhos e da comunicação. Ao longo da história da diáspora africana no Brasil esses dois legados civilizatórios africanos se encontraram. Importante, no entanto, é não confundir o tipo de entidade denominada como “exu” nas umbandas ou macumbas de matriz centro-africana (bantu), com o orixá yoruba homônimo. Ainda que suas simbologias estejam historicamente conectadas, o contexto cultural e os significados filosóficos das suas divindades e de suas respectivas tradições espirituais são bastante distintos.

⁷⁶ BLUTEAU, Rafael. *Suplemento ao Vocabulario Portuguez e latino (Parte 2: Letras M-Z)*. Lisboa: Patriarcal Officina da Musica, 1728, p.262.



Figura 77: O centro do Rio de Janeiro, por outro ângulo, visto do topo do extinto Morro do Castelo. Novamente se observa como somente as torres das igrejas superavam o limite do perfil arquitetônico da cidade. No centro da imagem a malha urbana é cortada pela Rua da Quitanda. No plano mais ao fundo, a direita, o Mosteiro de São Bento. Num plano médio também a direita a grande cúpula (e a torre direita) da igreja da Candelária. No primeiro plano a direita os fundos e as duas torres da igreja do Carmo, na atual Praça 15 de Novembro. Num plano médio, no centro da imagem, a esquerda da rua da quitanda uma das torres da igreja do Rosários dos Homens Pretos. Ao fundo do lado esquerda as torres das igrejas de São Pedro dos Clérigos, e a de Nosso Senhor dos Passos, e quase no limite da imagem ao fundo do lado esquerdo as grandes torres da igreja do santíssimo sacramento, igreja matriz da freguesia homônima. – Fotografia de Marc Ferrez, c.1880, acervo Instituto Moreira Salles.

Mas e quanto aos tranca-ruas históricos, os sineiros capoeiras das grandes capitais brasileiras oitocentistas? O primeiro cronista a escrever sobre eles, no Rio de Janeiro, foi Mello de Moraes Filho que, na década de 1880, publicou pela primeira vez o seguinte relato:

O capoeira antigo tinha igualmente seus bairros, o ponto de reunião das maltas; suas escolas eram as praças, as ruas, os corredores. **A malta de Santa Luzia chamava-se a dos lusitanos; a do Castelo, de Santo Inácio; a de S. Jorge, da lança; dos ossos, a do Senhor Bom Jesus do Calvário; flor da uva, a de Santa Rita, etc. Qual o seu pessoal? Geralmente eram compostas de africanos, que tinham como distintivos as cores e o modo de botar a carapuça, ou de mestiços (alfaiates e charuteiros), que se davam a conhecer entre si pelos chapéus de palha ou de feltro, cujas abas reviravam, segundo convenção.** À categoria de chefe de malta só atingia aquele cuja valentia o tornava inexcedível, e de chefe dos chefes o mais afoito de entre estes, porém o mais refletido e prudente. **Os capoeiras, até há vinte anos passados, prestavam juramento solene, e o lugar escolhido para isso eram as torres das igrejas.** As questões de freguesia ou de bairro não os desligavam, quando as circunstâncias exigiam desagravo comum; por exemplo: um senhor, por motivo de capoeiragem, vendia para as fazendas um escravo filiado a qual quer malta; eles reuniam-se e designavam o que havia de vingá-lo. **No tempo em que os enterramentos faziam-se nas igrejas e que as festas religiosas amiudavam-se, as torres enchiam-se de capoeiras, famosos sineiros, que montados na cabeça dos sinos acompanhavam toda a impulsão dos dobres, abençoando das alturas o povo que os admirava, apinhado na praça ou na rua.** Desde a

dos caxinguelês, meninos que iam à frente das maltas provocar bairros inimigos, até à dos mestres que serviam para exercícios preparatórios, esses cursos regulares funcionavam conhecidos, sendo os mais frequentados o da praia do Flamengo, o do morro da Conceição, o da praia de Santa Luzia, **não falando nas torres das igrejas – ninhos atroadores dos capoeiras de profissão.** Alistados nos batalhões da Guarda Nacional, os capoeiras exerciam poderosa influência nos pleitos eleitorais, decidiam das votações, por que ninguém melhor do que eles arregimentava fósforos, emprenhava urnas, afugentava votantes. **Os desafios entre as freguesias transmitiam-se por meio de pancadas de sino convencionais e em horas de terminadas.** Os assaltos, os combates se davam nas praças, nas ruas, em sítios mais ou menos distantes e desertos. Às vezes, interrompendo a marcha de uma procissão, o desfilar de um cortejo, ou via-se, aos gritos das senhoras correndo espavoridas, das negras levando os senhores moços ao colo, dos pais de família pondo a abrigo a mulher e os filhos, o horroroso Fecha! Fecha! Os caxinguelês voavam na frente, a capoeiragem disparava indômita, seguindo-se ao distúrbio cabeças quebradas, lampiões apedrejados, facadas, mortes... A polícia, amedrontada e sem força, fazia constar que per seguia os desordeiros, acontecendo raríssimas vezes ser preso este ou aquele, que respondia a processo.⁷⁷ (Grifos meus)

Nesse longo relato, Moraes Filho, pontua alguns aspectos fundamentais para se compreendermos a relação entre a capoeira e os toques de sinos no Brasil do século XIX. O primeiro deles é que a divisão territorial-administrativa da cidade àquela altura, como já mencionei, era feita a partir das freguesias religiosas, muitas das quais, como se vê no trecho correspondiam também a divisão territorial das chamadas maltas de capoeiras. Ainda que Mello Moraes diga que: *“Os capoeiras, até há vinte anos passados, prestavam juramento solene, e o lugar escolhido para isso eram as torres das igrejas”*, aparentemente sugerindo que o uso das igrejas pelas as maltas de capoeira tinha acabado na década de 1860, ao menos a relação entre os seus respectivos territórios e as fronteiras das freguesias se manteve ao longo de todo aquele século, uma vez que é o próprio Moraes Filho, que em outro trecho desse mesmo relato nos diz que:

Os capoeiras formam maltas, isto é, grupos de vinte a cem, que, à frente dos batalhões, dos préstitos carnavalescos, nos dias de festas nacionais, etc., fazem desordem, esbordoam, ferem... **Cada malta tem sua denominação: a Cadeira da Senhora é da freguesia de Santana; Três Cachos, freguesia de Santa Rita; Franciscanos, de S. Francisco de Paula; Flor da Gente, freguesia da Glória; Espada, do Largo da Lapa; Guaiamu, da Cidade Nova; Monturo, da Praia de Santa Luzia, etc.**⁷⁸

⁷⁷ MORAES FILHO, Mello, 1843-1919. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002, p.327-328.

⁷⁸ Idem, p.327.



Figura 78: Fragmento de mapa da cidade do Rio de Janeiro com as suas freguesias separadas por cores. – “A capital do Brasil”, Michellerie, E. de la. (1831), acervo da Biblioteca do Congresso dos EUA.

Em ambos os trechos podemos observar a centralidade simbólica das igrejas católicas para o universo cultural da capoeira anterior, bem como aquela contemporânea ao relato de Moraes Filho, no Rio de Janeiro. Várias dessas igrejas inclusive já foram aqui citadas em alguns dos documentos analisados anteriormente. No entanto, no âmbito da historiografia da escravidão o único autor que localizei, até o presente momento, que tenha abordado diretamente essa questão da presença africana e afro-brasileira nas torres das igrejas católicas foi SOARES (2002), que a partir de seus estudos sobre a capoeira no Rio de Janeiro oitocentista, afirma:

Como podemos interpretar isso? Certamente essas ações estão intimamente ligadas à leitura que os escravos capoeiras faziam do espaço urbano, aquilo que entendemos como a geografia das maltas. Nessa geografia pitoresca, os edifícios das igrejas eram pontos definidores do recorte urbano. Em outras palavras, nas fronteiras das freguesias e dos bairros, as igrejas eram marcos divisórios, que sobressaiam ao longe diante do casario miúdo, quase sempre térreo. Não por coincidência, as denominações das maltas quase sempre se ligam a igreja da freguesia ou da paróquia. Assim, a igreja cumpre um papel importante na simbologia das maltas. Podemos inferir que subir nas torres e tocar os sinos, muitas vezes com risco de vida, era uma espécie de desafio

convencionado entre os grupos, que indicavam o pleno domínio de uma área e a notoriedade de seus praticantes, já que estas arriscadas escaladas eram muitas vezes acompanhadas por multidões embaixo. Algumas vezes essas exhibições terminavam tragicamente: A presença de capoeira nas Torres de igrejas, tocando os sinos com o próprio corpo, atrair as multidões que, como vimos, eram importantes nos seus dispositivos rituais. Isso explica um pouco da lenda da Capoeira na memória popular do Rio do século XIX, lenda que foi esfaqueada pela repressão e pelas transformações das cidades no século XX.⁷⁹

Como o próprio Soares aponta no restante de seu texto, sua argumentação foi baseada nas informações fornecidas basicamente por dois memorialistas: Alexandre Mello Moraes Filho e Adolfo Morales de Los Rios Filho. Ainda que a narrativa de Adolfo Morales sobre os capoeiras seja mais curta que a de Mello Moraes Filho, em muitos elementos elas são coincidentes:

Mas os quartéis Gerais dos grupos, bandos ou maltas de malandros eram adros e torres das igrejas. Por isso não poucos deles se tornavam reputados sacristães e excelentes sineiros. Exímios equilibristas, deixavam os transeuntes e fiéis estupefatos diante das acrobacias que faziam encarrapitados nos sinos.⁸⁰

Talvez baseado no próprio relato de Mello Moraes Filho, Veira Fazenda, em seu estudo sobre os sinos no Rio de Janeiro, também escreveu sobre isso no início do século XX:

As torres do Rio de Janeiro foram outrora escola de capoeiragem. Moleques fugidos das casas dos seus senhores, unidos a capadócios e vadios, ali se reuniam. Equilibravam-se, fazendo perigosos exercícios de ginastica, nos cabeçalhos dos sinos.⁸¹

A partir da leitura desses três memorialistas, concordo inteiramente com SOARES (2002) no que diz respeito a centralidade das torres do ponto de vista arquitetônico e territorial da cidade. Assim como, corroboro sua afirmação sobre o valor dessas performances voadoras dos sineiros nos sinos, das quais falarei novamente adiante, para a formação do que ele chamou de uma “*lenda da capoeira na memória popular do Rio do século XIX*”. Ainda assim, me parece que em parte tenha escapado a leitura de Soares a importância dos próprios sinos enquanto meios de expressão/comunicação, bem como, a importância do próprio espaço interno das torres para os sineiros capoeiras. Talvez por

⁷⁹ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Festas e Violência: os capoeiras e as festas populares na corte do Rio de Janeiro (1809-1890)*. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora Unicamp, Cecult, 2002, p. 291.

⁸⁰ RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los,. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: A Noite, 1946, p.52.

⁸¹ FAZENDA, José Vieira. “*Os sinos do Rio de Janeiro*” (VII) In: *Antiquilhas e Memórias do Rio De Janeiro*. Rio de Janeiro: Publicada originalmente em jornal de 12 de abril a 24 de maio de 1908 - Primeira Série - Revista do Instituto Histórico, Imprensa Nacional, (Vol. 4 – p. 312-341), 1921.

isso, em outro trecho do mesmo texto, Soares tenha definido como uma “*estranha predileção*” a escolha desses “*grupos pelas torres sineiras da cidade colonial*”.

Quanto a questão dos sinos enquanto meios de comunicação essencial e estratégica para os sineiros capoeiras, creio que a discussão anterior sobre os tipos de toques e suas musicalidades já tenha em grande medida ilustrado o meu ponto de vista. Apenas gostaria de complementar apontando que, no caso de maltas de capoeiras, os sinos cumpriam um papel fundamental nisso que Soares definiu como uma “*espécie de desafio convencional entre os grupos, que indicavam o pleno domínio de uma área e a notoriedade de seus praticantes*”, mas não somente porque pulavam sobre os sinos para performar suas habilidade acrobáticas por sobre as “*multidões embaixo*”, como indica essa autor, mas principalmente porque os próprios toques dos sinos em si mesmo poderiam comunicar (e efetivamente disputar) o principal conteúdo simbólico desses desafios entre as maltas. Isso pode ser melhor compreendido, quando observamos as batalhas sineiras (“*combates*”) que ainda hoje ocorrem anualmente, durante a chamada semana santa, na cidade de São João del-Rei (MG), que até onde eu saiba, é hoje a única cidade do país que ainda mantém essa tradição cultural. Tal qual as maltas de capoeiras do passado, todos os anos por ocasião dessa festa católica, os sineiros de São João del-Rei, **reunidos** em três grupos distintos, distribuídos entre a catedral do Pilar, a Igreja do Carmo e a igreja São Francisco, disputam a primazia sonora daquela cidade mineira, a partir de habilidade de cada dos grupos de sineiros em executar corretamente os toques adequados aquela ocasião de “*combate*” ritual. A partir dessa comparação torna-se mais fácil compreender o que queria dizer Mello Moraes Filho, quando apontou que: “*Os desafios entre as freguesias transmitiam-se por meio de pancadas de sino convencionais e em horas de terminadas*”.⁸² Em Cuba, no século XIX, não existiam propriamente maltas de capoeiras, mas como no caso do Brasil, também lá existiam combates de sinos, promovidos por meio das disputas entre os chamados grupos de “*ñañigos*”, nome dado as máscaras da sociedade “secreta” afro-cubana “*abakuá*”, formada por sua vez a partir de tradições originárias principalmente do povo Efik do sudeste da atual Nigéria, e embarcados para as Américas a partir do porto de Calabar, por isso chamados de “*carabalis*” em Cuba e “*calabares*” no Brasil. Segundo ORTIZ (1952, Vol. II, p.67):

⁸² MORAES FILHO, Mello, 1843-1919. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002, p.327-328.

Em Havana, o repertório dos sineiros se complicava com as lutas dos ñañigos de um bairro com os do outro. Cada bairro tinha sua "potencia" de ñañigos que rivalizavam ou se aliavam aos do bairro vizinho, reproduzindo em Cuba os acirrados e contenciosos conflitos dos estuários africanos. Os negros sineiros, às vezes eles próprios ñañigos, lançavam no ar toques de guerra, com a linguagem ritmada de seus bronzes, ou mortificantes desafios em formas de "puya", ou respondiam com "badalaços" as zombarias com que eram provocados pela outra torre. Ainda hoje, nas igrejas rurais por ocasião das festas simultaneamente pagãs e católicas, como a da Virgen de Regla ou Yemayá, Santa Bárbara ou Chango, etc., ouvimos repicar (os sinos) com ritmos africanos. Em algumas ocasiões, esses toques geraram descontentamentos. Ainda se conta em Bahía Honda, que o padre, espanhol recém-chegado de sua terra que conhece os costumes crioulos, demitiu o moreno que tocou um ritmo sandunguero no campanário por ocasião de uma festa em dia santo. O caso foi convertido em uma "questão de patriotismo" e o sineiro afirmou nada menos que seu toque de sino era "de sangue cubano". A cidade o apoiou calorosamente, houve protestos e apedrejamentos, após o que ele foi recontratado e o clérigo foi transferido para outra paróquia rural menos barulhenta.⁸³ (Tradução minha)

Não encontrei, no entanto, nas fontes cubanas consultadas qualquer menção de que os sineiros também lá voassem sobre seus sinos como os daqui. Sobre esse tema específico, vejamos uma declaração de 1837, publicada em jornal, pelo 1º Juiz de Paz da Freguesia do Sacramento, do Rio de Janeiro, freguesia que era aquela altura a mais africana da cidade:

DECLARAÇÕES - Sendo do meu dever providenciar neste 1 Distrito da Freguesia do Sacramento como Juiz de Paz tudo quanto for a bem do Público, e bom regime policial, e sendo público que nas torres da Igreja de S. Francisco de Paula tem por vezes acontecido caírem homens à rua por causa de subirem à cabeça dos sinos, resultando daí morrerem despedaçados; sendo igualmente certo que nas ditas torres em ocasião de toques dos sinos se reúnem muitos vadios, e escravos, resultando destes o prejuízo do serviço de seus senhores, e daqueles o cometerem várias vezes desordens por causa de grandes imoralidades que ali se praticam, o que deu lugar a poucos tempos ser assassinado o sineiro da mesma torre; rogo a VV. SS. hajam de tomar este negócio na consideração devida, dando as providências para não haverem mais abusos desta natureza o que espero, visto que uma ordem tal como essa, Não deixará de dar provas de sua filantropia. **Seja me permitido lembrar a VV. SS. que talvez seja o melhor meio empregar escravos de casa naquele exercício, não admitindo pessoa alguma de fora, salvo algum homem que**

⁸³ No original: En la Habana el repertorio de los campaneros de las iglesias se complicaba con las luchas de los ñañigos de una barriada con los de la otra. Cada barrio tenía su "potencia" de ñañigos que rivalizaban o se aliaban con los del barrio vecino, reproduciendo en Cuba los enconados y pugnaces conflictos de los estuarios africanos. Los morenos campaneros, a veces ñañigos ellos mismos, lanzaban a los aires toques de guerra, con el rítmico lenguaje de sus bronzes, o sendas puyas de retos mortificantes, o replicaban a són de badajazos las burlas con que de otra torre los zaherían. Aun actualmente, en iglesias rurales en ocasión de fiestas a la vez paganas y católicas, como la de la Virgen de Regla o Yemayá, la de Sta. Bárbara o Chango, etc., hemos oído repicar con ritmos africanos. En alguna ocasión se derivaron disgustos de esos campaneos afroides. Cuentan todavía en Bahía Honda que el cura, español recién llegado de su tierra en es conecedor de las costumbres criollas, dejo cesante al moreno que en el campanario tocó un ritmo sandunguero en ocasión de la festividad de un santo. El caso se tradujo en "cuestión de patriotismo" y el campanero alegaba nada menos que su campaneio era "de sangre cubana". El pueblo lo apoyo con calor, hubo protestas y pedrea, tras lo cual aquél fué repuesto y el clérigo fué trasladado a otra parroquia rural menos campanuda.

seja assalariado para esse fim; porém VV. SS, melhor escolherão o que lhe convier. Deus Guarde a VV. SS. Rio 7 de setembro de 1837. - Ilms. Srs. Corretor, e mais Irmãos da Ordem Terceira de S. Francisco de Paula.- João Huet de Bacelar Pinto Guedes, Juiz de Paz do 1. Distrito da Freguesia do Sacramento.⁸⁴ (Grifos meus)

Novamente o foco da perseguição aos toques de sinos, desta vez por parte de um Juiz da Paz, estava justamente na igreja cujo terceiro sino era o maior símbolo sonoro da repressão senhorial sobre a população africana e afro-brasileira. Segundo esse juiz, os conflitos pelo controle da torre acarretaram até mesmo no assassinato do sineiro. Para coibir a fuga de escravizados para as torres, que segundo o juiz geravam prejuízo aos senhores, bem como a entrada de “vadios”, que geravam *“desordens por causa de grandes imoralidades que ali (nas torres) se praticam”*, o juiz de paz, João Guedes, recomendava aos irmãos da Ordem Terceira de São Francisco de Paula que empregassem como sineiros da referida igreja *“escravos de casa”, “não admitindo pessoas alguma de fora, salvo algum homem assalariado para esse fim”*. Confesso que até recentemente não conseguia imaginar muito bem como esses grupos podiam praticar essas tais “imoralidades” nas torres das igrejas, afinal imaginava esses espaços sempre como muito abertos, restritos e expostos. Isso só mudou no meu imaginário quando, em 2022, durante uma viagem a cidade do Rio de Janeiro, tentei visitar pessoalmente as torres das principais igreja cariocas citadas nessa tese (dentre aquelas ainda existentes). Infelizmente, em nenhuma delas fui bem-sucedido no meu intento, não obstante, a viagem não foi de toda infrutífera, pois pude nessa ocasião conversar pela primeira vez com alguns dos funcionários de manutenção dessas igrejas. Temendo possíveis represálias de seus patrões, uma vez que praticamente todas as pesquisas sobre essas igrejas giram entorno de questões sobre o patrimônio edificado e a sua preservação, nem um desses funcionários desejou ser nominalmente na pesquisa. Mas, em algumas das visitas realizadas, quando expliquei que na verdade minha pesquisa era sobre os antigos sineiros, três deles toparam responder minhas perguntas. Foi assim que fiquei sabendo que para além do que se vê por dentro e por fora das grandes igrejas, existem vários espaços “invisíveis”. Me explico, quando lia, por exemplo, nas fontes que os capoeiras estavam “nas torres” imaginava somente que eles estariam literalmente nos campanários junto aos sinos. Aprendi com esses funcionários, por exemplo, que numa igreja importante como a matriz do Sacramento, existe uma grande galeria larga e com pé direito alto, mas sem janelas, que conecta as duas torres e que fica atrás do frontão de pedra da igreja, entre o forro e o

⁸⁴ Diário do Rio de Janeiro (RJ) 12.09.1837, n.9, p.1.

telhado dela. Segundo o funcionário que faz a manutenção desse espaço ali poderiam dormir facilmente umas 40 ou 50 pessoas. É certo que numa galeria desse tamanho, localizada muito acima dos telhados da antiga cidade, longe dos olhos do público, que não poderia vê-la da rua por conta do frontão e nem de dentro da igreja por estar acima do forro, qualquer um poderia praticar o que quisesse sem ser incomodado. É possível imaginar ainda que a estrutura de pedra das torres, frontões e paredes que involucravam esses ambientes de madeira, dos forros e do interior das torres, proporcionassem a eles uma espécie de isolamento acústico adicional em relação as construções ordinárias da cidade. Com isso podemos imaginar como os capoeiras oitocentistas conseguiram realizar “*dentro das torres*” das igrejas as cerimônias de “*juramento solene*” de suas maltas.⁸⁵ Podemos imaginar a reação escandalizada de parte do público dessas igrejas ouvindo os sons desses rituais dos capoeiras vindo de cima dos forros ricamente pintados e decorados das igrejas barrocas. Da mesma forma, a partir disso podemos entender melhor a também a experiência de vida de sujeitos como o jovem carpinteiro Luiz, citado no começo desse capítulo, que pernoitava e tocava sinos na igreja de Santo Antônio dos Pobres do Rio de Janeiro. Por fim, outro aspecto que favorecia a escolha das torres pelos capoeiras como seus “*quarteis gerais*” era o fato de que, segundo as tradições de antigo regime, ainda em grande medida seguidas nas cidades brasileiras oitocentistas, era terminantemente proibido o uso de armas de fogo dentro das igrejas, o que obliterava a ação das autoridades policiais e oferecia vantagem aos capoeiras, seja na possibilidade de fuga, ou em sua escolha pelo enfrentamento direto.

Quanto a questão extraordinária de tocarem os sinos com o corpo, sentados sobre a chamada “cabeça” dos sinos ou literalmente agarrados a eles, a despeito de todas as tentativas de cerceamento por parte das autoridades, aparentemente isso continuou existindo até pelo menos a segunda metade do século XIX.

⁸⁵ MORAES FILHO, Mello, 1843-1919. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002, p.327-328.

Ao Sr. Dr. Cunha.

Sr. redactor. — Como o actual provedor da irmandade do Santissimo Sacramento da Sé é o mui digno Dr. Cunha, delegado de policia, rogamos a S. S., em uma ou outra qualidade, haja de dar providencias para que cesse o escandaloso abuso de serem atormentados os moradores das ruas do Sacramento e Hospicio pelo maldito Africano, sineiro da mesma irmandade, que, para divertimento seu e de uma sucia de vadios que se ajuntão na torre para a jogatina e outros actos inmoraes, leva horas esquecidas a repicar e a dobrar os sinos sobre os quaes pulão, repiques e dobres estes sempre com força tal que admira como ainda dures os sinos. Não haverá na irmandade pessoa encarregada de olhar para isto ?

Esperamos que S. S. tome na devida consideração este nosso pedido.

P.

86

Em outra denúncia assinada por “P.”, o autor queixava-se ao “Dr. Cunha”, que era segundo ele, ao mesmo tempo delegado de polícia e provedor da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé, que desse providências para que cessassem “o escândalo abuso” “pelo **maldito africano, sineiro da mesma irmandade**, que para divertimento seu e de uma sucia de vadios que se ajuntam na torre para a jogatina e outros atos imorais, **leva horas esquecidas a repicar e a dobrar os sinos sobre os quais pulam**” (grifos meus).⁸⁷ Ao contrário do que se poderia pensar, a tradição de tocar sinos com o próprio corpo nunca foi exclusividade dos sineiros do Rio de Janeiro, talvez nem mesmo fosse algo exclusivo a pessoas que se identificassem como “capoeiras”, ainda que no século XIX, essas duas tradições me pareçam quase que indissociáveis. Exemplo disso, no entanto, é essa nota sobre o sineiro da igreja do Bairro do Brás, na cidade de São Paulo, que encontrei publicada no Jornal da Tarde (SP), do ano de 1879:

⁸⁶ Correio Mercantil (RJ) n.258, 21.09.1857, p.2.

⁸⁷ Idem.

Hoje, ás 8 horas da manhã, por occasião de dobrar o sino na igreja do Braz, o sineiro o fazia estando para fóra da janella em que está o mesmo sino. Esta imprudencia, que podia ter tido consequencias graves, só pôde cassar mandando alguém que o *tocador de sinos* se retirasse para dentro da torre.

E' assim que, por uma graça de máu gosto, um homem expõe a sua vida.

88

2.4 - A morte nas torres:

(...) pois já se tem visto chegarem a tanto frenesi, que perdidos os sentidos, inadvertidamente se precipitam daquela altura, fazendo-se em pedaços, de que presenciámos tristes tragédias recentes na Candelária, em S. Francisco de Paula, na Capella dos Terceiros do Carmo.⁸⁹

Um preto sineiro, da igreja do Bom Jesus, estando anteontem a dobrar o sino, foi por este esmagado, em uma das voltas, contra a parede da torre, falecendo imediatamente.⁹⁰

Tenho de participar a vossa excelência que nesta manhã caiu da torre da igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, onde chegou morto, um preto crioulo forro, que fiz imediatamente conduzir a Misericórdia.⁹¹

Alguns pagaram com a vida o prazer de os tanger em repique de festa. Lembro-me de um que, caindo da torre de S. Pedro, ficou espetado na gradaria do templo. Faleceu momentos depois. Outro, arrojado da torre de S. Francisco, veio despedaçar-se de encontro às pedras do largo.⁹²

De todos os temas que tive que enfrentar ao longo dessa pesquisa sobre os sineiros, nenhum foi mais difícil de lidar do que a questão dos acidentes, na grande maioria das vezes fatais, que continuamente aconteciam nas torres. Como já apontei na introdução desse trabalho, tocar sinos, sem dúvida era um dos trabalhos mais perigosos que existiam na sociedade escravista brasileira. No entanto, como também apontei antes, na grande maioria das vezes os sinos eram tocados por opção dos sineiros, não por imposição de

⁸⁸ Jornal da Tarde (SP) 06.04.1879.

⁸⁹ Correio do Rio de Janeiro (RJ) 24.05.1822, n.38, p.1.

⁹⁰ Diário do Rio de Janeiro (RJ) 15.01.1861.

⁹¹ Arquivo Nacional, IJ6 165, 1831- 1832, 2 de novembro de 1831. - (Apud SOARES, 2002, p.292.).

⁹² FAZENDA, José Vieira. "Os sinos do Rio de Janeiro" (VII) In: *Antiquilhas e Memórias do Rio De Janeiro*. Rio de Janeiro: Publicada originalmente em jornal de 12 de abril a 24 de maio de 1908 - Primeira Série - Revista do Instituto Histórico, Imprensa Nacional, (Vol. 4 – p. 312-341), 1921.

outrem, mas é claro que isso dependia sempre de “qual, onde e como” se dava aquela terminada relação entre sineiro e seu sino. Tal qual os terríveis documentos sobre os vários tipo de violência empregados nessa sociedade escravista, as notícias sobre os acidentes nas torres são quase sempre muito indigestos de se ler. Os principais tipos de acidentes envolviam sineiros esmagados pelos sinos contra as torres, ou atingidos pelos mesmo quando em movimento. Outras formas muito comuns de acidentes envolviam quedas das torres pelo lado de fora, ocasionadas pelo próprio sino em movimento ou por um desequilíbrio do sineiro. Foi isso que infelizmente aconteceu a um menino sineiro de apenas 12 anos, escravizado, que em 1877, na Bahia, foi arremessado de uma das torres da igreja matriz da Purificação:

Desastre

No dia 22 do corrente, pelas duas da tarde, um rapazinho de 12 anos de idade, escravo do Sr. Josephino Alkaim, subiu á uma das torres da matriz da Purificação com o fim de ajudar a dobrar os sinos: tendo começado o dobre, de repente foi por um deles atirado da janela afora, vindo cair de encontro ao bordo superior do paredão que circunda toda a egreja. Socorrido imediatamente pelas pessoas que passavam, poucos minutos depois expirou. O cadáver foi levado para o hospital da Misericórdia, donde saiu a enterrar-se.⁹³

O mesmo poderia dar-se, dependendo da planta da torre, numa queda em direção ao foço interno de sua escadaria. Foi justamente esse tipo horrível de acidente que aconteceu com o “preto João, vulgo João Rei”, sineiro escravizado, da cidade de Sorocaba, que se acidentou naquela cidade em 1883:

Sorocaba. — Temos o *Diario de Sorocaba* que refere o seguinte :

« No dia 5 do corrente, indo repicar ao meio-dia na egreja de S. Bento, o preto João, vulgo *João Rei*, escravo do sr. José Antonio de Souza Bertholdo, resvalou nos degráus de uma das escadas que conduzem ao sineiro, e em tão má hora, que na queda machucou muito a bouca, o braço esquerdo e o peito, proveniente do que tem lançado sangue, e dizem-nos que o seu estado é gravissimo.

« Acresce que é elle quasi cego e a escada que subia um tanto escura. »

94

⁹³ Jornal O Liberal (BA) 22.04.1877.

⁹⁴ Paulistano (SP) 12.01.1883.

O epíteto “rei” agregado ao nome de João, pode indicar que, mesmo escravizado, ele exercesse, tal qual os demais reis afro-brasileiros ao longo de nossa história, um cargo de liderança político-espiritual em sua comunidade. A informação de que ele era “quase cego”, pode indicar que ele fosse um homem mais velho, o que reforçaria a possibilidade de sua liderança. Infelizmente não consegui localizar qualquer outra informação sobre ele até agora.

A questão da periculosidade do ofício de sineiro é fundamental para que possamos compreender a impossibilidade de interdição total a subversão continuamente praticada pelos sineiros por parte das autoridades da ordem escravista. Exemplar nesse sentido é a história, publicada em 1837, pelo jornal “*O Monitor Campista*”, da atual cidade de Campos dos Goitacazes (RJ): Os cônegos da cidade de Campos haviam se queixado ao Deão da cidade, por conta das atitudes do sineiro (oficial) daquela Sé, ele foi acusado de embriagar-se, “*ser omissos em seus deveres*”, “*receber sem trabalhar*” e principalmente “*consentir que os rapazes fossem na torre tocar sinos (como fazem aqui os moleques na Igreja Matriz) causando com tal procedimento transtorno nas horas do coro, e dos demais atos, que eram regulados pelo toque de sino*”. A inteligente estratégia do Deão para encerrar em definitivo a questão mantendo tudo como estava, foi a de simplesmente perguntar a cada um dos Cônegos de Campos, durante a reunião agendada do Cabido, “*se tinham algum parente, ou afilhado, que quisesse ser sineiro*”. Uma vez que todos sabiamente responderam que não, disse então o Deão: “*ficará o mesmo, porque se o lugar fosse tão bom, com dizem, haveria muita gente que o pretendesse*”.⁹⁵ Por meio de exemplos como esse, compreende-se bem como, a despeito de todo incomodo gerado pelos sineiros e seus toques de sinos libertários e subversivos, não havia possibilidade alguma de substituí-los naquela função até quando ela simplesmente deixou de existir, pela possibilidade de substituição dos próprios sinos por outros meios considerados mais modernos de comunicação. Por outro lado, como já apontei na introdução, imagino que do ponto de vista cultural dos africanos, principalmente aqueles ainda presos a escravidão, deve ter sido chocante perceber o fato de que os brancos entregassem livremente a seus principais inimigos o controle de seus sinos mais sagrados, assim como das torres, telhados e cumeeiras de seus maiores templos.

⁹⁵ Monitor Campista (RJ) 19.07.1837.

De todos os acidentes de sineiros que localizei, os dois mais impressionantes ocorreram em Recife. O primeiro deles, envolvendo o sineiro liberto Justino Pereira de Farias, ganhou por conta de sua mortalidade repercussão nacional, sendo divulgado por jornais da Bahia e do Rio de Janeiro. Isso porque, enquanto estava dobrando sinos no Convento do Carmo, mesmo local onde havia estado escravizado, Justino caiu sobre a multidão que ao sopé daquela torre acompanhava a procissão do Senhor dos Passos. Com a queda três pessoas atingidas morreram, mas apesar de ferido, Justino sobreviveu:

Um triste acontecimento - anteontem, às oito horas e meia da noite, em poucos momentos depois de haver entrada na igreja do convento do Carmo a imagem do Senhor dos Passos para vida, como de costume, da igreja do corpo Santo para procissão que se fez ontem, deu-se do lado daquele templo um triste acontecimento. O pardo Justino, rapaz de 20 anos, liberto do mencionado convento, e que estava no campanário com outros a fazer dobrar os sinos, caiu daquela elevadíssima altura sobre uma mulher de 50 anos e duas meninas, uma de 12 e outra de 9 anos, que estavam reunidas num grupo próximo a base da torre. A mais moça delas, de nome Maria Brígida Bezerra e filha de João Crisóstomo Bezerra, sobre a qual caiu com maior força o corpo de Justino, ficou como achatada entrando o pescoço pelo corpo, quebrando-se lhe ambas as pernas, e saindo-lhe fora das carnes as pontas dos ossos. sua prima, a outra menina, de nome Olímpia de Salles Bezerra, assim como a velha de nome Maria, ficaram extremamente maltratadas, e também Justino. Todos quatro foram conduzidos para farmácia do Senhor Antônio José Soares, o qual se prestou com a mais louvável caridade, e aí compareceram os Srs. Drs. Velloso, Silva Bastos e Cantalice, das autoridades policiais, e prestaram as vítimas do triste acontecimento os primeiros socorros. A velha Maria, assim como Justino, foram mandados para o Hospital Pedro II, e as duas meninas recolhidas a casa de um tio delas, o Sr. Amaro do Espírito Santo, a Rua de Hortas. Maria Brígida faleceu ontem a uma hora da madrugada e sua prima parece não escapará. A velha está também mal. Justino como que perdeu a razão pelo susto, ou pela queda, visto que apresentava um ar de espantado, próprio da loucura, respondendo sem nexos ao que se perguntava. Como se deu o triste sucesso, é o que ainda não está averiguado e a polícia procura conhecer interrogando os companheiros de Justiça. Sabe-se apenas que ele estava sentado a janela do sino, que já não moviam, tem duas pernas para o lado de fora, a ver de tão elevadíssimo a posição a onda imensa do povo, que redemoinhava a seus pés. E que teria sido dele, sem este acaso, que reunira as tais criaturas, que nem se conheciam, pois a velha não pertencia a família das meninas? Ter-se-ia despedaçado sobre Lajedo, e no entretanto, talvez seja o único que escape. perderia a ele o equilíbrio por qualquer descuido, ou por causa de alguma dessas brincadeiras e irrefletidas, comuns entre rapazes que consiste em fazerem susto a outro, fingindo que o precipitam quando o veem em posição perigosa? Dizem também que Justino tem o vício de beber, e que anteontem já estava bastante alcoolizado quando foi para torre. A posição perigosa em que se pôs, parece justificar isto, pois só uma criatura fora do seu juízo ou sem juízo se coloca como ele se colocou. Entretanto, fatalidade inexplicável, as suas vítimas involuntárias para fugirem ao perigo que poderiam correr as portas do templo, onde a multidão se acotovelava e comprimia, entrando uns e saindo outros, haviam procurado o recanto do adro, a base da torre, julgando-se ali abrigada de qualquer acidente. Como era natural o triste sucesso produziu uma grande sensação no meio da multidão ali reunida, é muito custou a polícia conter a onda de curiosos que se aglomeravam em redor das vítimas e depois a porta da farmácia para onde elas haviam sido conduzidas.

Estiveram presentes o Sr. Dr. Chefe de polícia, subdelegado de Santo Antônio e outras autoridades policiais.⁹⁶

O mesmo jornal do Recife, publicou outra reportagem dezessete dias depois do acidente, Justino já estava quase recuperado, e ali eram informados os detalhes de como se deu a sua queda:

Pronto de todo - O pardo Justino, que cairá do Campanário da Igreja do Carmo na noite de 4 deste mês, fato do qual demos notícia, já está de todo restabelecido e desde 15 do corrente ocupa o seu lugar de sineiro. Das três criaturas sobre as quais caiu, uma morreu pouco depois do sucesso, como noticiamos também, e as outras duas ainda se acham enfermas conservando-se uma delas de cama. Das indagações procedidas pelo Sr. Dr. Barros Rego, subdelegado de Santo Antônio, e do próprio interrogatório feito por ele a Justino, que só depois de alguns dias falou com acerto, quando recobrou a precisa tranquilidade de espírito, consta que o fato foi de todo casual. Justino estava, como se disse, um tanto avinhado, e tendo-se posto em pé na janela da torre, a fim de desembaraçar a corda do braço do sino, que se havia enlinhado no gancho do mesmo, perdeu o equilíbrio em virtude de lhe ter roçado na perna direita o mesmo sino, que ainda oscilava pelo movimento que lhe havia imprimido momentos antes para fazer dobrar.⁹⁷

Uma segunda notícia, publicada pelo mesmo jornal de Recife, apenas um ano e meio de pois, articulava-se surpreendentemente ao primeiro acidente. Nesse segundo, caiu do alto da torre da igreja matriz de Santo Antônio, o jovem “Manoel Francisco de Carvalho Lessa, de apenas 18 anos, que *“de parceria com outros, (estava) a repicar e fazer dobrar sinos”*. Lessa, teve menos sorte que Justino, morrendo instantaneamente com a queda, mesmo tendo caído sobre o “menor Arsênio Marinho de Mello”, que também se feriu.

Horroroso - Sob esta epígrafe traz o Jornal do Recife de 6, o seguinte:
O do Alto da torre da Igreja Matriz de Santo Antônio, de parceria com outros, a repicar e fazer dobrar sinos, caiu a rua o Pardo Manoel Francisco de Carvalho Lessa, morrendo instantaneamente. O infeliz tinha apenas 18 anos de idade exercia a profissão de pedreiro. o fato deu-se às duas da tarde quando ele fazia dobrar o sino Grande, que ao virar o alcançou, atirando-o fora, segundo dizem. Ao cair apanhou resvalando ao menor Arsênio Marinho de Mello que se achava em pé na calçada do templo com um tabuleiro de doces a cabeça, maltratando-o bastante. Compareceu ao lugar do sinistro o senhor Viana, subdelegado de Santo Antônio, que fez depositar o morto nas catacumbas da igreja, e enviou o rapazito contuso para o Hospital Pedro II. Foi dolorosa a sensação que produziu este sinistro em todas as pessoas, e não foram poucas o que tiveram a infelicidade de presenciá-lo. A porta do templo havia bastante gente, pois no interior dele celebrava-se a festa de São Miguel. apesar de ser tido o acontecimento como casual, o Sr. subdelegado procede a investigações, interrogando aos companheiros do desgraçado, que estavam com ele na torre para verificar-se isto.⁹⁸

⁹⁶ Jornal do Recife 06.04.1878.

⁹⁷ Jornal do Recife 23.04.1878 - Republicado pela Gazeta de Notícias (RJ) - 30.04.1878 e no Correio da Bahia.

⁹⁸ Correio Paulistano 15.10.1879.

Mas as histórias de Justino e Lessa se tornam efetivamente surpreendentes, quando se descobre o que aconteceu no acidente de Lessa, a partir dos depoimentos “*dos quatro rapazolas, de seis*” que estavam aquele dia na torre da Igreja Matriz:

Lê-se no Diário de Pernambuco de 7 do corrente:

O Sr. subdelegado de Santo Antônio interrogou ontem quatro rapazolas, de seis que estavam na torre da Igreja Matriz de Santo Antônio, repicando e dobrando os hinos com o infeliz Lessa, que dela caiu abaixo, fato que noticiamos na folha de ontem, e **todos aqueles são concordes em dizer que o caso deu-se da seguinte forma: Estando o sino grande voltado com a boca para o alto, Lessa debruçou-se sobre o peitoril da janela, afim de olhar para a rua, de sorte que, eu volver o sino, o badalo, o que desce além da extremidade do sino cerca de meio palmo, alcançou-o pelas costas e o jogou a rua pela força da oscilação que o instrumento levou.** É curioso o que entre os depoentes estava Justino Pereira de Farias, que vai para dois anos caíra do alto da torre da igreja do convento do Carmo, tendo escapado por haver caído sobre um grupo de pessoas, das quais três morreram, fato sabido, pois foi noticiado. **O mesmo Justino esteve apesar disto, bastante mal, e nem por isto perdeu o furor sineiro.**⁹⁹ (Grifos meus)

Durante o processo de cata do sino grande que iria ser dobrado, Lessa foi acertado pelas costas pelo giro do sino que estava antes de cabeça para baixo a espera do ciclo de impulsão. Mas o mais surpreendente é que entre os parceiros de Lessa na torre estava justamente Justino que mesmo após o acidente falta que esteve envolvido, diz o jornal: “*Nem por isso perdeu o furor sineiro*”.

2.5 - A música dos carrilhões:

Acompanhando os 4 primeiros sinos (1866), veio de Portugal o primeiro sineiro do carrilhão, que se ocupou do seu mister por dilatados anos. Falecendo, substitui-o, também por longo tempo, o baiano Herculano Francisco Duarte, perito escultor de imagens e de ornatos, que, curioso, assiduamente a torre, aprendendo manejar o carrilhão com o sineiro lusitano. Manoel Querino refere-se a ele nos *Artistas Baianos* dizendo que “*foi talvez o melhor entalhador do seu tempo*”. Herculano executava corretamente quanto a música popular ouvia, assim como o hino nacional e o “Reis” do Aragon. Dando-se Mais tarde ao vício da embriaguez, deixou o ofício, abandonou o carrilhão, e terminou os dias carregando água da fonte do Cabussú, no Rio Vermelho, para vender à população local. Precedeu-lhe o posto o sapateiro Salustiano de tal, vulgo Salú. Um artista torneiro, Manuel Filipe de Almeida, seguiu-se lhe. Depois veio Plácido Domingos Bahia mais conhecido por Chapéu, atualmente contínuo do Arquivo Público do Estado. Quem maneja agora o carrilhão é João Dantas, sexto da lista. Mas, todos esses tocadores do carrilhão da Conceição da Praia só têm feito, até hoje, repetir o que anda na boca do povo.¹⁰⁰

⁹⁹ Correio Paulistano 22.10.1879.

¹⁰⁰ CAMPOS, João da Silva. *A voz dos Campanários Bahianos*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado da Bahia, 1936, p.38.

Como se observa no caso acima, a partir dessa descrição quase que genealógica dos sineiros, da já várias vezes citada, igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, da cidade de Salvador (BA), realizada por Silva Campos, foi a partir da segunda metade do século XIX, que começam a ser implementados no Brasil os chamados “carrilhões de sinos”, que vinham importados da Europa, principalmente de Portugal. A depender do tipo e tamanho de cada carrilhão, essa tecnologia possibilitava que um único sineiro tocasse dezenas de sinos ao mesmo tempo, tal como se estivesse tocando um teclado de piano. Isso permitia que fossem tocadas nos sinos, com afinação precisa sob o ponto de vista do sistema temperado ocidental, as melodias de quaisquer tipos de músicas, como mostrarei adiante a partir da análise de algumas das crônicas de Machado de Assis. Nesse sentido, se por um lado a introdução no Brasil dos carrilhões de sinos representou a possibilidade de definitiva de inserir a música negra urbana do final do século XIX na música dos campanários, por outro, ela representou também o avanço do processo de ocidentalização musical dos próprios toques de sinos. Por isso o próprio Silva Campos sabiamente nos disse:

Olavo Bilac, na sua página sobre os sinos, invectivou os carrilhões cariocas por executarem os “*tangos indecente, as lascivas polcas, os ignóbeis maxixes com que prostituíam a voz destinada ao serviço divino*”. Exagero de poeta. **Preconceitos de elegante. Só porque se tratava de músicas do povo. Depois, convém não confundir música de carrilhão com o repique de sino.**¹⁰¹
(Grifo meu)

¹⁰¹ Idem, p.39.

Capítulo III – Os sinos do Rio de Janeiro nas obras de Machado de Assis e João José Lopes Junior:



Figura 79: Igreja da Lapa dos Mercadores com seu grande campanário com carrilhão. Essa torre sineira foi parcialmente destruída pouco tempo depois dessa fotografia por uma bala de canhão durante a chamada revolta da Armada e posteriormente reconstruída. – Fotografia de Marc Ferrez, c.1890-95, acervo do Instituto Moreira Salles.

3.1 - Sinos e sineiros na obra de Machado de Assis:

Se, como mostrei anteriormente, inúmeros autores documentaram a presença e principalmente a insurgência dos sineiros nas cidades brasileiras oitocentistas, nenhum deles o fez como Machado de Assis. Ao longo desses anos de pesquisa sobre sineiros africanos e afro-brasileiros surpreendeu-me em especial a presença (e a transcendência) que esses personagens, predominantemente obliterados do imaginário social e histórico do século XX, possuíram em diferentes expressões e fases da riquíssima obra literária de nosso maior escritor. Assim, ainda que chegar a essa compreensão tenha levado algum tempo, a cada novo encontro com sinos e sineiros na obra de Machado, foi ganhando força o entendimento da necessidade de destacar no meu próprio trabalho a maneira singular pela qual o célebre escritor representou em suas narrativas esses personagens centrais do mundo afro-carioca oitocentista. Como pretendo mostrar em detalhes adiante, usando de sua conhecida ironia, Machado não apenas traduziu e celebrou com muita picardia a diglossia subversiva dos toques dos sineiros negros do Rio de Janeiro, como foi capaz também de compreender alguns dos sentidos mais profundos do lugar e da experiência social destes sujeitos da diáspora africana naquela cidade, por exemplo, como fez magistralmente em sua célebre crônica sobre o sineiro da Glória.

Importante destacar, no entanto, que essa não é uma pesquisa de teoria literária (ou história cultural) sobre a extensamente discutida obra do referido escritor, mas sim, como já apontei anteriormente, uma pesquisa de história social da cultura focada prioritariamente nos sentidos da experiência social de sineiros africanos e afro-brasileiros na história da sociedade brasileira. Não obstante, numa perspectiva de mão dupla, acredito que os fragmentos da obra de Machado relativos aos sineiros nos ofereçam uma documentação excepcional para acessar os significados mais profundos da experiência social desses sujeitos, assim como acredito que essa proposta de leitura histórica de uma parte pequena e muito específica de sua grande obra possa talvez aportar alguma contribuição para a leitura de sua própria produção literária e quem sabe até mesmo para a compreensão de seu lugar social enquanto intelectual negro oitocentista no centro da vida pública da maior sociedade escravista da história moderna.

A primeira menção aos sinos que localizei na obra de Machado aparece em uma coluna denominada como (acredito que não por coincidência) “*badaladas*”, publicada na Revista Semana Ilustrada, entre 1869 e o final da mesma revista em 1876, assinadas com o pseudônimo “*Dr. Semana*”. É preciso fazer uma ressalva, no entanto, no que diz respeito

à atribuição da autoria de Machado sobre os textos desta coluna. Existe uma controvérsia a esse respeito, pesquisadores importantes da obra Machadiana como Raimundo Magalhães Júnior, Lúcia Miguel Pereira e José Galante de Sousa reconheceram apenas uma parte dos textos dessa coluna como sendo de autoria de Machado de Assis, indicando que, além das pouquíssimas provas materiais existentes ligando o autor a coluna, o pseudônimo “Dr. Semana” teria sido usado por inúmeros colaboradores da revista.¹⁰² Muito mais recentemente a pesquisadora Sílvia Maria Azevedo procurou resolver essa questão por meio de extensa pesquisa estilística e ao contrário de seus antecessores atribuiu a maior parte dos textos dessa coluna a Machado de Assis.¹⁰³ Não tendo condição de entrar de forma alguma nesse debate sobre a autoria dos textos decidi por analisar aqui apenas os textos que são consensualmente assumidos por esses vários pesquisadores como sendo de autoria de Machado.

No texto de apresentação inaugural da coluna a partir de então renomeada como “*Badaladas*”, publicado em 20 de Junho de 1869, o autor diz com ironia:

—————

Cada representante da nação é obrigado a agitar alguma cousa.
 Uns agitam as questões na tribuna, outros as pernas nos corredores.
 Os presidentes das camaras, não podendo agitar questões nem pernas, agitam a campainha. A campainha é o symbolo do systema representativo ; quando este vier a fallecer, e com elle os presidentes do parlamento, ficará a campainha no mundo para exemplo dos futuros governos.

—————

Se a época é de campainha, por que não darei eu badaladas todas as semanas ?

—————

104

A imagem do uso da campainha (sineta) como símbolo do poder político no parlamento imperial não era estranha para Machado que havia atuado como uma espécie de repórter

¹⁰² ROSA, Victor da. *Nebulosa e retumbante: notas sobre as Badaladas do Dr. Semana*. Revista Olho d'água, v. 12, 2020, p. 149-150.

¹⁰³ AZEVEDO, Sílvia Maria. “*Machado de Assis e as Badaladas do Dr. Semana*”. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Badaladas do Dr. Semana*. Organização, apresentação e notas de Maria Sílvia Azevedo. São Paulo: Nankin Editorial, 2019. v. 1.

¹⁰⁴ Fragmento original da primeira coluna de “*Badaladas*” - Revista *Semana Ilustrada*, n. 455, 1869, p.2.

político cobrindo as sessões do senado entre 1860-1861 a serviço do Diário do Rio de Janeiro.¹⁰⁵ O debate político, tratado sempre com muita ironia e humor, em consonância com a tônica da revista, era um dos temas centrais, mas de forma alguma o único da coluna como veremos adiante. Além disso, como já discutida anteriormente, a imagem dos toques de sinos como representação simbólica e formal do poder político não era de forma alguma estranha para o grande público do Brasil imperial. Apesar disso, me parece que escapou aos críticos machadianos o significado irônico que a própria menção às badaladas teria no imaginário social oitocentista, para além daquele formalmente explicitado pelo próprio autor no trecho destacado anteriormente. Me parece que, como Luiz Gama fizera anos antes no poema “*Quem sou eu?*” publicado em 1861: “*E que os homens poderosos, Desta arenga receosos, Hão de chamar-me tarelo, Bode, negro, Mongibelo; Porém eu que não me abalo, Vou tangendo o meu badalo, Com repique impertinente, Pondo a trote muita gente*”(grifo meu), ao nomear sua coluna como “*Badaladas*” Machado também quisesse, como Gama, mobilizar para a sua escrita crítica e satírica a imagem dos sineiros com suas badaladas “*impertinentes*” que estavam, ainda que de formas variadas, amplamente presentes nos imaginários de quaisquer que fossem os seus leitores.¹⁰⁶ A própria ilustração presente no cabeçalho da coluna (abaixo) que mostra o personagem do Dr. Semana tocando o sino ao lado de um menino negro, com ambos segurando a faixa onde se lê o nome da coluna, reforça, na minha opinião, que a imagem simbólica associada as badaladas transcenderia aquele sentido literal ligado a tradição da campanha do senado referida anteriormente.



¹⁰⁵ ROSA, VICTOR DA . *Nebulosa e retumbante: notas sobre as Badaladas do Dr. Semana*. Revista Olho d'água , v. 12, 2020, p. 154.

¹⁰⁶ GAMA, Luiz. *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino - 2ª edição correcta e augmentada*. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & Cia, 1861, p. 141.

No entanto, o primeiro texto machadiano que localizei que fizesse menção especificamente aos toques de sinos só foi publicado após três anos do lançamento da coluna. Em trecho de crônica publicada em sua coluna *Badaladas*, em 20 de outubro de 1872, Machado escreve:

(...) Na cidade de Porto Alegre há grandes queixas contra as badaladas... Descansem; falo das badaladas dos sinos. Há abusos, dizem as folhas, nos toques dos sinos por ocasião de cerimônias fúnebres.

Que fez então o governador do bispado?

Ordenou imediatamente que cessasse o abuso, transcrevendo vários artigos da Constituição sinodal. Até aqui tudo vai bem. Notei, entretanto, na Constituição sinodal uma coisa, que naturalmente tem explicação, mas que eu não compreendo. Diz-se aí que por um homem haverá três badaladas, por uma mulher duas, e por uma criança uma, ou seja, macho ou fêmea. Ora, por que motivo os filhos de Adão terão direito a mais uma badalada do que as filhas de Eva? Um defunto é um defunto. Não há necessidade, penso eu, de indicar aos fregueses da paróquia o sexo do cristão que cessou de viver, porque o padre-nosso é um para todos, e se as três badaladas querem dizer que os fiéis devem rezar mais alguma coisa, quando se trata de um homem, há nisto uma tal parcialidade masculina, que eu não posso deixar de a denunciar ao sexo oposto, como dizia um deputado provincial.

Repito, há alguma razão que eu não compreendo, e por isso limito-me a exprimir a dúvida. Para alguns leitores fluminenses há de parecer curioso que ainda exista o uso dos toques fúnebres no Rio Grande. Isto me faz lembrar que também o tivemos aqui, e que se acabou, naturalmente por pedido dos fiéis, o que inspirou algumas belas linhas ao folhetinista do Jornal do Comércio em 1854.

Não o tenho à mão; mas lembra-me que ele lastimava que se houvesse posto termo ao uso dos toques fúnebres e pedia a vinda de algum Chateaubriand que nos reescrevesse o que o outro havia dito da poesia religiosa dos sinos. Não é preciso dizer que o Chateaubriand não veio.

Em compensação veio o Zuavo da liberdade.¹⁰⁷

Usando de sua tradicional ironia Machado abre a crônica discutindo a idoneidade das eleições no Brasil imperial por meio de um diálogo fictício com seu “*moleque*” e de uma notícia de um suicídio político acontecido no Pará.¹⁰⁸ Na segunda parte da crônica, transcrita acima, aborda pela primeira vez os toques de sinos, no caso os dobres de finados, para de maneira muito irônica abordar também o delicado tema da desigualdade de gênero dentro da religião católica e por extensão na cultura dessa sociedade patriarcal, afinal “*o padre-nosso é um para todos*”. Além disso, ainda que essa crônica não fale explicitamente sobre os sineiros, ao comentar sobre o suposto desaparecimento dos dobres de finados no Rio de Janeiro o autor já antecipa um tema recorrente de sua abordagem sobre sinos e sineiros que diz respeito a gradativa transformação, a partir da segunda metade do século XIX, da tradição ritualística católica herdada do antigo regime

¹⁰⁷ Gazeta Ilustrada, 20.10.1872, Ano XII, n.578, p. 9-10.

¹⁰⁸ Esse primeiro trecho da crônica pode ser lido junto com todas as demais crônicas do autor abordadas neste trabalho que foram integralmente reproduzidas no Anexo II).

e sua perda de centralidade na vida social e na paisagem sonora das cidades brasileiras. Discussão essa que, como apontei no início do trabalho, é central para praticamente todos os pesquisadores contemporâneos que debatem criticamente a história dos sinos no ocidente. Para isso, o ainda jovem Machado, naquela altura com 33 anos de idade, relembra uma crônica publicada 18 anos antes pelo “*folhetinista do Jornal do Comércio em 1854*”, quando o leitor Machado de Assis tinha apenas 15 anos. Graças a ferramenta de pesquisa da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional consegui localizar o texto do folhetim citado por ele:

(...) Ainda outrora, se a natureza nada nos dizia em harmonia com o preceito da igreja, encarregava-se esta de no-lo dizer e repetir com o lúgubre soar dos seus sinos. Veio porém o progresso pelo braço da medicina, a medicina atribuiu aos dobres uma influência altamente nocivo, destruidora dos benefícios dos seus remédios, assassina. Respeitamos a ciência e os seus sacerdotes: não lhes lançaremos pois um epigrama Bocagiano, dizendo que nessa conspiração contra os dobres de sino obedeciam eles ao receio de ouvirem constantes remoques pelos seus erros, a voz funérea daqueles que com passaporte seu tinham feito a última viagem. Aos médicos juntaram-se logo os que não querem que seus ouvidos sofram o menor incômodo, e os sinos nas suas elevadas torres descansaram, e nenhum Chateaubriand brasileiro poderá, inspirado pela sua voz, escrever as páginas eloquentes que o autor do gênio do Cristianismo mandou à posteridade. E depois nos admiremos ao ver que a comemoração dos finados se vai reduzindo para tantos e tantos a uma romaria, destituída de todo o simulacro, de toda a aparência da saudade, de toda essa tristeza que nos deve possuir quando nos lembramos daqueles que nos foram, que nos são ainda caros, e que nos precederam no mundo dos mortos! Admiremos, pelo contrário, como ainda há tantos que, no meio dessa festival romaria, trajam luto no rosto, luto no coração, e lembram-se das afeições mais santas dos vínculos de família, dos vínculos da amizade, arrebatados pela morte.¹⁰⁹

Esse trecho do folhetim do Jornal do Comércio, atribuído a Justiniano José da Rocha, mostra um aspecto importante que Machado falseou no argumento de sua crônica ao dizer que: “*Para alguns leitores fluminenses há de parecer curioso que ainda exista o uso dos toques fúnebres no Rio Grande. Isto me faz lembrar que também o tivemos aqui, e **que se acabou, naturalmente por pedido dos fiéis***” (grifo meu). Ao dizer que os dobres de finados supostamente deixaram de existir no Rio de Janeiro “*naturalmente por pedido dos fiéis*” Machado esconde que não foram todos os fiéis que se incomodaram com os toques, mas especialmente os médicos, aqueles “sacerdotes da ciência”, como afirma Justiniano. Como já mostrei em momento anterior, foram os médicos em suas inúmeras denúncias nos jornais alguns dos principais inimigos públicos dos toques de sinos no

¹⁰⁹ “*Folhetim do Jornal do Commercio - A Semana - 04 de novembro de 1854*”, texto atribuído a Justiniano José da Rocha - Jornal do Commercio (RJ) 05.11.1854, n.00306, p.1.

Brasil oitocentista. Além dos médicos, o próprio Justianiano destaca também que já nos anos 1850 se percebia uma mudança de sensibilidade de parte da população em relação aos toques de finados, especialmente em uma sociedade cuja população urbana não parava de se multiplicar concomitantemente ao crescimento de inúmeras epidemias, como já anteriormente discutido. Ao contrário do que disse Machado, não houve, portanto, nada de *natural* nesse processo de constituição de uma sociedade *campanofóbica*, como dizia o mestre Silva Campos. Para isso concorreram os vários agentes públicos e privados construtores do nosso processo de modernização sempre autoritária. Por outro lado, é justamente a partir desse trecho do folhetim de Justiniano que Machado extraiu a citação ao texto de Chateaubriand sobre os sinos. Inúmeros autores apontam que um dos traços estilísticos da obra de Machado é a constante repetição de imagens e citações, o que não é diferente no caso dessa menção a obra de Chateaubriand, que reaparece mais quatro vezes nos textos Machadianos associados aos sinos, a última vez em crônica publicada em 1896. François-René de Chateaubriand foi um escritor francês de origem nobre, nascido na segunda metade do século XVIII e que exerceu grande influência na literatura romântica europeia do século XIX. Em 1790 exilado na Inglaterra esse autor publicou o livro “*O Gênio do Cristianismo*”, um manifesto em defesa da tradição cristã católica que buscava fazer frente ao anticlericalismo iluminista da revolução francesa. O texto de Chateaubriand sobre os sinos citado por Justianiano e Machado é justamente parte dessa obra.¹¹⁰ Nesse texto Chateaubriand aparentemente foi pioneiro em compreender e narrar a centralidade e a beleza dos sinos como marcadores da vida social e da história das sociedades cristãs ocidentais. Em outra crônica, publicada em 1896, mais de 20 anos depois daquela da coluna *Badaladas*, Machado escreveu:

(...) Eu fui criado com sinos, com estes pobres sinos das nossas igrejas. Quando um dia li o capítulo dos sinos em Chateaubriand, tocaram-me tanto as palavras daquele grande espírito, que me senti (desculpem a expressão) um Chateaubriand desencarnado e reencarnado. Assim se diz na igreja espírita. Ter desencarnado quer dizer tirado (o espírito) da carne, e re-encarnado quer dizer metido outra vez na carne. A lei é esta: nascer, morrer, tornar a nascer e renascer ainda, progredir sempre.¹¹¹

O segundo texto machadiano que menciona os toques de sinos que pude localizar durante a pesquisa também foi publicado na coluna “*Badaladas*”, em novembro de 1872,

¹¹⁰ Mais especificamente o texto do Capítulo I: “*Dos Sinos*”, que está na “*Quarte Parte: Culto - Livro I: Igrejas, Ornamentos, Cantos, Pregações, Solenidades*”.

¹¹¹ Gazeta de Notícias 03.07.1892, n.184, p.1.

um mês após a primeira menção. Como último tópico de sua crônica o autor traz a seguinte discussão:

Não sei se sabem que estamos com a perspectiva de ouvir sinos por música. Vejo no Jornal do Comércio que uma pessoa, recentemente chegada, se oferece para dar-nos este melhoramento. Realmente, com as tendências musicais que temos, não é mal ouvir sinos por música. Mas que música será? Sacra ou profana? José Maurício ou Carlos Gomes? Não sei se faria bom efeito o *Addio del passato* executado nos sinos de S. José; mas estou convencido de que os dobres das dez horas da noite, com que ainda nos matraqueiam a cabeça, podiam ser substituídos pelo *Bonne Nuit*, da Grã-duquesa ou o *Bonsoir*, Mr. Pantalón. Em todo caso venha o melhoramento - Dr. Semana.¹¹²

Naquele momento a cidade do Rio de Janeiro debatia novamente a ideia de implementação de carrilhões de sinos nas igrejas que havia sido frustrada naquela cidade pelo fracasso na implementação do carrilhão de sinos de D. João VI. Como se vê no fragmento, àquela altura o autor manifestava, ainda que por meio de sua costumeira ironia, temor com o impacto da possibilidade de tocar-se qualquer tipo música usando-se os carrilhões de sinos. “*Mas que música será? Sacra ou profana? José Maurício ou Carlos Gomes?*” – Pergunta o autor que em seguida complementa: “*Não sei se faria bom efeito o Addio del passato executado nos sinos de S. José*”. Até onde consegui apurar a igreja de São José, junto com a da Lapa dos Mercadores da rua do ouvidor, foram as duas primeiras igrejas do Rio que receberam os modernos carrilhões de sinos. Machado voltaria a falar dos carrilhões em texto publicado em 1885, da coluna “*Balas de Estalos*”, publicada no Jornal Gazeta de Notícias, sob o pseudônimo de “*Lelio*”:

(...) Ontem, ao passar pela igreja (de S. José), ouvi tocar um belo tango ou fadinho, o não sei bem o que era; mas realmente era coisa patusca. Os sons vinham da torre; eram os sinos que falavam aos fiéis da paróquia. Já os tenho ouvido muitas vezes, e mais os da Lapa dos Mercadores, que também nos dão da mesma música. Em qualquer outra ocasião, iria andando o meu caminho; mas já estava atordoado, e então quase caí.

Confesso-lhes que, a princípio, fui injusto; atribuí essa mistura de piedade e troça a uma certa soma de pulhice e trivialidade que suponho existir nos nossos miolos; mas adverti que a culpa, se há culpa, deve ser toda do sineiro, que aproveita a ocasião de anunciar aos fregueses a missa da manhã para anunciar também o fandango da noite.

E realiza ao mesmo tempo o que o personagem de Boileau só podia fazer em horas separadas:

Le matin catholique et le soir idolatre (A manhã católica e a noite idólatra),

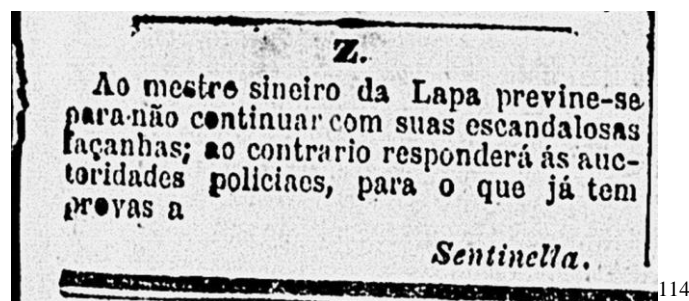
Il dîne de l’Eglise et soupe du Théâtre (ele janta da Igreja e sopa do teatro).

Tu, meu sineiro, tu ceias e jantas de uma e de outra cozinha, sem descer da torre. Os fregueses gostam, e a irmandade gosta ainda mais. Artificioso

¹¹² Gazeta Ilustrada, 03.11.1872, Ano XII, n.621, p.3.

muezim cristão. Ulisses do badalo! Une assim o salmo ao couplet, em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo.¹¹³ (Parênteses meus)

Nessa coluna Machado deixa claro que as pessoas da cidade poderiam reconhecer o tipo de música que vinha das torres: “ouvi tocar um belo tango ou fadinho, o não sei bem o que era; mas realmente era coisa patusca”. Com toda a sua ironia característica o autor não assume que apreciava aqueles sons, ao contrário diz que já estava tão atordoado que quase caiu, mas adverte “que a culpa, **se há culpa**, deve ser toda do sineiro que aproveita a ocasião de anunciar aos fregueses a missa da manhã para anunciar também o fandango da noite”, ao que ele completa se dirigindo ao próprio sineiro: “Tu, meu sineiro, tu ceias e jantas de uma e de outra cozinha, sem descer da torre. **Os fregueses gostam, e a irmandade gosta ainda mais. Articioso muezim cristão. Ulisses do badalo! Une assim o salmo ao couplet, em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo**” (grifos meus). Não encontrei nenhum documento melhor do que essa crônica para explicar a diglossia dos toques de sinos afro-brasileiros. Mesmo depois do golpe militar republicano o sineiro da Lapa citado na crônica de Machado continuavam repicando seus sinos por sobre a sua vizinhança como se vê na denúncia anônima abaixo de 1891.



Na parte final de outra crônica publicada em 1896, Machado demonstra sensibilidade em relação aos sineiros ao lembrar da morte de um deles na igreja de São Francisco de Paula, por ocasião da celebração do centenário de um dos sinos daquele templo:

(...) Não sabemos dos acontecimentos que este nos trará, mas já sabemos que nos trouxe a lembrança de um, — **o centenário do sino grande de São Francisco de Paula. Na véspera do dia 1 deste mês, ao passar pelo largo,**

¹¹³ Da coluna “Balas de Estalo”, assinada por Machado com o pseudônimo “Lelio” - Gazeta de Notícias, 03.06.1885, n.154, p.2.

¹¹⁴ Gazeta de Notícias (RJ) 02.09.1891.

dei com algumas pessoas olhando para a torre da igreja. Não entendendo o que era, fui adiante; no dia seguinte, li que se ia festejar o centenário do sino grande. Não me disseram o sentido da celebração, se era arqueológico, se metalúrgico, se religioso, se simplesmente atrativo da gente amiga de festejar alguma coisa. Cheguei a supor que era uma loteria nova, tantas são as que surgem, todos os dias. Loterias há impossíveis de entender pelo título, e nem por isso são menos afreguesadas, pois nunca faltam Champollions aos hieróglifos da velha Fortuna.

Isto ou aquilo, o velho sino merece as simpatias públicas. Em primeiro lugar, é sino, é não devemos esquecer o delicioso capítulo que sobre este instrumento da igreja escreveu Chateaubriand. Em segundo lugar, deu bons espetáculos à gente que ia ver cá de baixo o sineiro agarrado a ele. Um dia, é certo, o sineiro voou da torre e veio morrer em pedaços nas pedras do largo; morreu no seu posto.¹¹⁵

Novamente reaparece na crônica a velha citação aos sinos de Chateaubriand, e a sua tradicional ironia: “...li que se ia festejar o centenário do sino grande. Não me disseram o sentido da celebração, se era arqueológico, se metalúrgico, se religioso, se simplesmente atrativo da gente amiga de festejar alguma coisa. Cheguei a supor que era uma loteria nova...”. Ao que ele complementa: “O velho sino merece as simpatias públicas (...) deu bons espetáculos à gente que ia ver cá de baixo o sineiro agarrado a ele. Um dia, é certo, o sineiro voou da torre e veio morrer em pedaços nas pedras do largo; morreu no seu posto”.¹¹⁶ Não duvido que o próprio Machado tenha sido desde sua infância um dos muitos espectadores que “ia ver cá de baixo”, como mostrei no capítulo anterior, “os bons espetáculos” do sino e “o sineiro agarrado ele”. Quanto a referida notícia da morte de mais um dos sineiros caídos da Igreja de São Francisco de Paula, imagino que seja o acidente abaixo, ocorrido em 1868, supostamente o mesmo citado por José Vieira Fazenda, quando do acidente, Machado tinha apenas 29 anos de idade.

Desastre.— Cahi hontem á rua do sino da igreja de S. Francisco de Paula, onde se achava a fazer peloticas, um pardo, que morreu instantaneamente. O infeliz ficou com quasi todos os ossos fracturados.

Chamamos a attenção da policia para este divertimento de alguns sineiros. Teem se dado miuitos factos desta natureza principalmente naquella igreja, e parece-nos que se fossem severamente punidos aquelles que gostam de exercer a arte gymnastica naquellas alturas, não teriamos occasião de lamentar mortes tão desastrosas como a que hoje presenciamos.

117

¹¹⁵ Gazeta de Notícias (RJ) 05.01.1896, n.5, p.1.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Diário do Rio de Janeiro (RJ) n.19, 20.01.1868, p.2.

De toda as menções aos sineiros que encontrei na crônica Machadiana, nenhuma é mais impressionante (e bela) do que aquele escreve na famosa crônica sobre o falecimento do sineiro da igreja matriz da Glória, publicada originalmente na Gazeta de Notícias (RJ, no ano de 1900:

Entre tais e tão tristes casos da semana, como o terremoto de Venezuela, a queda do Banco Rural e a morte do sineiro da Glória, o que mais me comoveu foi o do sineiro.

Conheci dous sineiros na minha infância, aliás, três, – o Sineiro de S. Paulo, drama que se representava no Teatro S. Pedro, – o sineiro da Notre Dame de Paris, aquele que fazia um só corpo, ele e o sino, e voavam juntos em plena Idade Média, e um terceiro, que não digo, por ser caso particular. A este, quando tornei a ver, era caduco. Ora, o da Glória, parece ter lançado a barra adiante de todos.

Ouvi muita vez repicarem, ouvi dobrarem os sinos da Glória, mas estava longe absolutamente de saber quem era o autor de ambas as falas. Um dia cheguei a crer que andasse nisso eletricidade. Esta força misteriosa há de acabar por entrar na igreja e já entrou, creio eu, em forma de luz. O gás também já ali se estabeleceu. A igreja é que vai abrindo a porta às novidades, desde que a abriu a cantora de sociedade ou de teatro, para dar aos solos a voz de soprano, quando nós a tínhamos trazida por D. João VI, sem despir-lhe as calças. Conheci uma dessas vozes, pessoa velha, pálida e desbarbada; cantando, parecia moça.

O sineiro da Glória é que não era moço. Era um escravo, doou em 1853 aquela igreja, com a condição de a servir dous anos. Os dous anos acabaram em 1855, e o escravo ficou livre, mas continuou o ofício. Contem bem os anos, quarenta e cinco, quase meio século, durante os quais este homem governou uma torre. **A torre era dele, dali regia a paróquia e contemplava o mundo.**

Em vão passavam as gerações, ele não passava. Chamava-se João: Noivos casavam, ele repicava as bodas; crianças nasciam, ele repicava ao batizado; pais e mães morriam, ele dobrava aos funerais. Acompanhou a história da cidade. Veio a febre amarela, o cólera-mórbus, e João dobrando. Os partidos subiam ou caíam, João dobrava ou repicava, sem saber deles. Um dia começou a guerra do Paraguai, e durou cinco anos; João repicava e dobrava, dobrava e repicava pelos mortos e pelas vitórias. **Quando se decretou o ventre livre das escravas, João é que repicou. Quando se fez a abolição completa, quem repicou foi João. Um dia proclamou-se a República, João repicou por ela, e repicaria pelo Império, se o Império tornasse.**

Não lhe atribuas inconsistência de opiniões; era o ofício. **João não sabia de mortos nem de vivos; a sua obrigação de 1853 era servir a Glória, tocando os sinos, e tocar os sinos, para servir a Glória,** alegremente ou tristemente, conforme a ordem. Pode ser até que, na maioria dos casos, só viesse saber do acontecimento depois do dobre ou do repique.

Pois foi esse homem que morreu esta semana, com oitenta anos de idade. O menos que lhe podiam dar era um dobre de finados, mas deram-lhe mais; a Irmandade do Sacramento foi buscá-lo a casa do vigário Molina para a igreja, rezou-se-lhe um responso e **levaram-no para o cemitério, onde nunca jamais tocará sino de nenhuma espécie; ao menos, que se ouça deste mundo.**¹¹⁸ (Grifos meus)

¹¹⁸ Gazeta de Notícias (RJ) 04.11.1900, n.307, p.1.

Em vista de tudo que discuti no capítulo anterior sobre os significados sociais do ofício de sineiro para as comunidades afro-diaspóricas no Brasil, me parecem impressionantes demais as imagens mobilizadas por Machado, por meio de sua habilidosa ironia, para descrever a vida de trabalho e o passamento do sineiro da Glória: “*Ouvi muita vez repicarem, ouvi dobrarem os sinos da Glória, mas estava longe absolutamente de saber quem era o autor de ambas as falas. Um dia cheguei a crer que andasse nisso eletricidade*”. (...) “*A torre era dele, dali regia a paróquia e contemplava o mundo. Em vão passavam as gerações, ele não passava. Chamava-se João: Noivos casavam, ele repicava as bodas; crianças nasciam, ele repicava ao batizado; pais e mães morriam, ele dobrava aos funerais. Acompanhou a história da cidade.*” (...) “*Quando se decretou o ventre livre das escravas, João é que repicou. Quando se fez a abolição completa, quem repicou foi João. Um dia proclamou-se a República, João repicou por ela, e repicaria pelo Império, se o Império tornasse.*” (...) “*Não lhe atribuas inconsistência de opiniões; era o ofício*”. No entanto, é a imagem final a mais impactante de todas: “*João não sabia de mortos nem de vivos; a sua obrigação de 1853 era servir a Glória, tocando os sinos, e tocar os sinos, para servir a Glória, alegremente ou tristemente, conforme a ordem*”. A expressão “*servir a Glória*” tem um sentido literal, um sentido católico (a “*glória*” cristã) e, na minha opinião, um sentido ainda mais transcendente de um ponto de vista das tradições sineiras africanas e afro-brasileiras, quando ele antes nos diz que “*João não sabia de mortos nem de vivos*” e na sequência arremata que: “*a Irmandade do Sacramento foi buscá-lo (...), rezou-se-lhe um responso levaram-no para o cemitério, onde nunca jamais tocará sino de nenhuma espécie; ao menos, que se ouça deste mundo*” (*Grifos meus*).¹¹⁹ Nessa crônica, mais uma vez Machado antecipou, por meio de sua enorme sensibilidade artística e humana, o olhar contemporâneo sobre a história dos “comuns”, mais do que isso, como um verdadeiro historiador social da cultura afro-brasileira, fez de João, um homem negro ex-escravizado, um protagonista ironicamente “desavisado” dos principais fatos pelos quais atravessou a sociedade brasileira oitocentista, isso tudo, no imediato pós-abolição, uma das conjunturas históricas mais violentas já vividas pela população negra nesse país. Ao final, novamente por meio de toda sua ironia, Machado nos apresenta o João agora ancestral, aquele que, transcendendo a brutalidade da escravidão (como havia feito com seu personagem Raimundo, tocador de mbira em “*Iaiá Garcia*”) e os vários riscos de seu ofício, toda a vida “*serviu a glória*”,

¹¹⁹ Idem.

mas que depois de morto “*nunca jamais tocará sino de nenhuma espécie; ao menos, que se ouça deste mundo*”.

Nessa mesma crônica, Machado também acertadamente profetizava a entrada das máquinas sineiras elétricas nas igrejas do país que sem dúvida foram a pá de cal de boa parte das tradições sineiras brasileiras ao longo do século XX, e como mostrei na introdução infelizmente até os dias de hoje.

Em uma coluna de jornal de 1888, localizei uma carta de um irmão, provavelmente da diretoria da Irmandade da Glória, irmandade que aparentemente àquela altura estava vivendo um conflito público com o tal vigário Molina da crônica de Machado. Na carta, esse “irmão” elenca a posição daquela irmandade frente as supostas queixas do tal vigário, interessa, no entanto, o fato de que ela descreva também as condições de vida do sineiro João naquela matriz:

A irmandade tem na mesma matriz três empregados, um andador, um sacristão e um preto velho, que varre a igreja e serve de sineiro, todos moram nos fundos da igreja, em casa contígua à do Sr. vigário. O preto velho é quem fecha a igreja e leva a chave para o seu aposento porque S. S. Revma. não quer ficar com ela à noite.¹²⁰

FALLECIMENTO

Durante esta semana que finda faleceu com 80 annos o preto velho João, que fôra doado a Nossa Senhora da Gloria pelo Barão de Monte Santo.

O preto foi sineiro da Matriz emquanto pôde e viveu sempre dedicado ao serviço da Matriz, e era muito honrado e obediente.

Falleceu em casa do Vigario Monseñhor Molina, que nunca o desprezou.

121

Da mesma forma encontrei a notícia do falecimento do sineiro João, publicada pelo jornal católico “O Apóstolo”. Teria sido essa fonte de informação de Machado, que publicou sua crônica ainda naquela mesma semana do padecimento de João? Por meio dessa nota pude saber que João havia sido “*doado a Nossa Senhora da Glória*”

¹²⁰ **Jornal do Comércio (RJ) 11.12.1888.**

¹²¹ O Apóstolo RJ - 03.11.1900.

provavelmente pelo escravista paulista Gabriel Garcia de Figueiredo, o terceiro barão de Monte Santo, que supostamente era “*um fervoro católico*”. Chama a atenção o fato de que, o sempre abolicionista, Machado tenha propositalmente omitido o seu nome na crônica.

3.2 – *Gira, o nganga da Casa Velha:*

De todas as descrições/menções sobre sineiros africanos que encontrei durante essa pesquisa, sem dúvida, a mais impressionante estava “escondida” em uma imagem literária contida em um minúsculo fragmento de um romance de Machado, e não em suas crônicas. Intitulado “*Casa Velha*”, esse romance foi publicado pela primeira vez em 1885, dividido em dez partes, na revista carioca “A Estação”. Alguns críticos têm apontado várias semelhanças entre aspectos centrais desse romance e a trajetória biográfica do próprio autor durante sua infância na chamada chácara do livramento, localizada sobre as fraldas do morro da Providência, junto ao chamado Cais do Valongo, território do porto do Rio de Janeiro por onde entraram no Brasil, em menos de meio século, mais de um milhão de africanos escravizados. Passada em uma casa senhorial arquetípica da primeira metade do século XIX, onde também existia, como de costume, uma capela que fazia as vezes de igreja paroquial para a comunidade do entorno, a novela retrata o ‘amor impossível’ entre o filho de um finado ex-ministro do primeiro império e “Lalau”, a filha de uma empregada de confiança dessa mesma família senhorial. A novela é narrada em primeira pessoa por um cônego historiador que interessado em escrever uma história política do império do Brasil a partir dos documentos deixados pelo ex-ministro acaba ao invés disso descobrindo o romance entre os dois jovens; as tentativas de “Dona Antônia”, a viúva do ministro, de impedir o relacionamento do casal e pôr fim a existência de um caso anterior de adultério entre o finado ministro e a finada mãe de Lalau, que resultou em uma criança falecida com apenas quatro meses de vida. Nada disso interessaria a esse estudo não fosse o fato de Machado incluir abruptamente na quarta parte do romance, como sineiro da já referida capela senhorial, um “*preto velho*” africano:

Subimos os três degraus que davam para uma vasta sala calçada de pedra e abobadada. Ao fundo havia uma grande porta, que levava ao terreiro e a chácara; à direita ficava a da sacristia, à esquerda outra, destinada a um ou mais aposentos, não sei bem. Naquela sala achamos Lalau e o sineiro, este sentado, ela de pé. **O sineiro era um preto velho e doido. Não fazia mais que tocar o sino da Capela, para a missa, aos domingos.** Ninguém lhe falava, embora fosse

manso. Lalau era a única, entre todos, parentes, agregados ou fâmulos, que ia conversar com ele, interrogá-lo, escutá-lo, pedir-lhe histórias. **E ele contava-lhe histórias - muito compridas, sem sentido algumas, outras quase sem nexo, reminiscências vagas e embrulhadas, ou sugestões do delírio.** Era curioso vê-los. Lalau perdia a inquietação; ficava séria e tranquila, durante dez, quinze, vinte minutos, a escutá-lo. O Gira (nunca lhe conheci outro nome) alegrava-se ao vê-la. **Com a razão, perderá a convivência dos mais. Vivia entregue aos pensamentos solitários, mergulhado na inconsciência e na solidão. A moça representava aos olhos dele alguma coisa mais que uma simples criatura, era a sociedade humana, e uma sombra da sombra da consciência antiga.** Ela, que o sentia, dava-lhe essa curta emersão do abismo, e uma ou duas vezes por semana ia conversar com ele. D. Antônia parou. Não contava com a moça ali, ao pé da porta da sacristia, e queria falar-me em particular, como se vai ver. Compreendi-o logo pelo desagradado do gesto, como já suspeitara alguma coisa ao vê-la preocupada. No momento em que chegávamos, Lalau perguntava ao Gira:

-E depois, e depois?

-Depois, o rei pegou gavião e gavião cantou.

-Gavião canta?

-Gavião? Uê, gente! Gavião cantou: Calunga, mussanga, monandenguê... Calunga, mussanga, monandenguê... Calunga...

E o preto dava ao corpo umas sacudidelas para acompanhar a toada africana. Olhei para Lalau. Ela, que ria de tudo, não se ria daquilo, parecia ter no rosto uma expressão de grande piedade. Voltei-me para D. Antônia; esta, depois de hesitar um pouco, deliberou entrar na sacristia, cuja porta estava aberta. Lalau tinha-nos visto, sorriu para nós e continuou a falar com o Gira. D. Antônia e eu entramos. Sobre a cômoda da sacristia estavam as tais alfaias. D. Antônia disse ao preto sacristão, que fosse ajudar a descarregar o carro que chegara da roça, e lá a esperasse (...).¹²² (Grifos meus)

O mais surpreendente é que após esse trecho o personagem *Gira* jamais retorna ao romance. Esse fragmento da novela já foi analisado por Eduardo de Assis Duarte em sua importante antologia crítica sobre papel da negritude e das africanidades (e africanias) na obra de Machado de Assis. Sobre esse trecho específico Assis Duarte (2007: 208-209), citando também Nei Lopes (2003), afirma que:

"Calunga": palavra com vários sentidos no português do Brasil. Segundo Nei Lopes (2003: 57), "do termo metalinguístico banto Kalunga, que encerra a ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar, a morte"; "mussanga": segundo Nei Lopes, do quimbundo miçanga 'conta de vidro', pl. de musanga 'conta'; coisa miúda, de pouco ou nenhum valor, miudeza; "Monandenguê": consta no Novo Aurélio (2004) como "monandenguê", termo de origem quimbundo que significa criancinha, bebê. Vale ressaltar ainda a referência que o negro faz ao "rei", ou seja, no discurso do africano, as comunidades de origem são tratadas como "reinos", e, não, "tribos, fato que remete à adoção por parte de Machado de um ponto de vista identificado à africanidade, descartando desta forma a adoção do lugar de enunciação do europeu colonizador. Como quase sempre ocorre na ficção machadiana, também aqui não temos um protagonista nele. É uma história de brancos para brancos, escrita de encomenda para indústria literária da época. Publicada entre moldes e figurinos, tinha como público-alvo mocinhas e senhoras da sociedade. E, novamente, a figura do escravo entra de passagem e aparentemente por acaso. Mesmo assim, cresce em dramaticidade: designado apenas como o "Gira", o negro tem estampada no

¹²² ASSIS, Machado de. *Casa Velha - A Estação, Jornal Ilustrado para a Família*, Ano XIV, n.16. Rio de Janeiro, 31.08.1885, p.69.

próprio nome (ou na ausência dele) toda a despersonalização identitária e social de que eram vítimas os africanos e seus descendentes. Discriminado pela cor e pela demência, o personagem comove pelo patético de sua condição.

Estou plenamente de acordo com a tradução das palavras do cantopoema feita por Assis Duarte no tocante aos significados de “*calunga*” e “*monandenguê*”. No entanto, sua interpretação do sentido do cantopoema fica comprometida pela tradução de “*mussanga*” como “*miçanga*”, ainda que esta seja uma possível tradução da palavra (assim como também “*ovário*”), em quimbundo a palavra “*musanga*” ou “*musange*” é também usada como verbo, adjetivo e substantivo com o significado de “*Achar, achador; aquele que encontra*”, sendo com esse sentido dicionarizada por Assis Júnior, em Angola, na última década do século XIX.¹²³ Assim, traduzido novamente, o cantopoema passa a referir-se a um gavião pego pelo “*Rei*” que canta repetidas vezes: “*(A) morte / encontra / (o) bebê*”. O cantopoema do velho sineiro ganha então um sentido não mais esvaziado como “*... histórias - muito compridas, sem sentido algumas, outras quase sem nexos, reminiscências vagas e embrulhadas, ou sugestões do delírio*” como afirma o Cônego, personagem-narrador branco da história criada por Machado. Mesmo se assumirmos o sentido da palavra *musanga* como *miçanga*, como fez Assis Duarte, significando literalmente “*pulseira/colar*”, a frase de Gira poderia ser traduzida como: “*A morte é a pulseira/colar do bebê*”, o que de uma perspectiva filosófica centro-africana (Bantu) também é uma metáfora coerente com a ideia da morte, uma vez que esta é quase sempre entendida como sendo causada por feitiçaria. Nas culturas kongo e Ambundo de Angola, de onde era oriundo Gira, os médicos-sacerdotes (*nganga/quimbanda*), assim como os próprios feiticeiros (*ndoki/muloji*), operam por meio da ideia de amarração (*nkanga/nkanda*) espiritual, do mesmo modo que materializam esse fenômeno produzindo inúmeros tipos de colares sagrados de cura e proteção (ou feitiço).¹²⁴ Propondo diferentes percursos e

¹²³ JÚNIOR, António de Assis. *Dicionário Kimbundu-Português* Luanda: Argente, Santos e Comp., Lda., s.d., p. 317. Como também em umbundu: “*Kussanga*” – “*encontrar*”. Agradeço a Ana Stela Cunha por confirmar minha impressão de que o cantopoema em questão realmente se referia a uma criança morta e a Judith Laucute por me trazer essa tradução e referência da mesma palavra em umbundu. Perguntei as duas pesquisadoras o sentido da frase “*Kalunga Mussanga Monandengue*” e ambas traduziram a frase como a: “*A morte encontra o bebê*”. Agradeço aqui também a Isaiás Gouveia Cassule, pesquisador e professor de língua kimbundo, que também me confirmou a mesma tradução e indicou que na grafia atualizada da língua kimbundo a expressão: “*Kalunga musanga wa mona wa ndenge*” significaria “*A morte é a pulseira de um filho pequeno*”, enquanto as expressões: “*Kalunga usanga monandenge/mona wa ndenge*” ou “*Kalunga wasange monandenge*” significariam literalmente “*a morte encontra/chega para o bebê*”.

¹²⁴ Um exemplo desses usos sagrados no Brasil: Certa vez, o finado mestre reinadeiro Expedito da Luz Ferreira, da Irmandade do Rosário do Jatobá (Contagem, MG) narrou a meu pedido em língua “*Benguela*” (língua ritual reinadeira afro-mineira, de matriz linguística centro-africana, com base principalmente no Umbundo e no kimbundo) o mito moçambiqueiro de Nossa Senhora do Rosário. Nessa narrativa, assim

sentidos de leitura a partir do repertório cultural de cada um de seus possíveis leitores (Branços e Negros, luso-brasileiros e centro-africanos), Machado antecipa ainda na quarta parte do romance (são dez no total) o fato fundamental da história que só será revelada na última parte, a morte do bebê fruto do adultério entre o finado ministro e a mãe de Lalau, sua empregada também finada. Temos aqui um velho sineiro escravizado, angolano de origem ambundo, que tal qual seus compatriotas reais, candombeiros e jongueiros no sudeste, produz uma fina crítica da classe senhorial escravocrata a partir da linguagem metafórica e do repertório mitopoético centro-africano. Apesar de ser Lalau a única “*entre todos, parentes, agregados ou fâmulos, que ia conversar com ele, interrogá-lo, escutá-lo, pedir-lhe histórias*” Machado deixa claro que Lalau não podia compreendê-lo totalmente, ainda que o levasse muito a sério e se consternasse com a verdade de seu discurso (“*E o preto dava ao corpo umas sacudidelas para acompanhar a toada africana. Olhei para Lalau. Ela, que ria de tudo, não se ria daquilo, parecia ter no rosto uma expressão de grande piedade*”). A grandeza da ironia deste fragmento de Machado é que, tal qual o poema subversivo de um bobo da corte medieval que critica seu monarca, mas não é nunca compreendido por conta de sua suposta loucura, o cantopoema de Gira não pode ser totalmente compreendido nem por Lalau, nem pelo Cônego narrador e tampouco pela maioria dos leitores brancos de classe média da revista “*A Estação - Jornal Ilustrado para a Família*”, para quem Machado, pelo menos a princípio, teria escrito esta novela de encomenda. A menos que consultassem algum nganga angolano, o que em termos, ao menos demográficos, não era difícil no Rio de Janeiro da década de 1880, os leitores brancos que acompanharam a novela ficaram, como os demais críticos e leitores posteriores de Machado, inclusive os contemporâneos, sem ao menos entender qual era o propósito do escritor ao dedicar quase uma parte inteira de sua novela para o personagem supostamente esvaziado de Gira. Foram todos presos novamente pelas múltiplas camadas de sentidos e ambiguidades da genialidade de Machado. Tal qual os mestres jongueiros das duas margens do Atlântico Sul, Machado nos amarrou com esse *ponto de demanda* cultivado na melhor tradição poética-filosófica de seus ancestrais africanos. Não surpreende, portanto, que até mesmo uma dissertação de mestrado da área de literatura dedicada exclusivamente a análise desse romance e intitulada: “*A trama e a sua forma:*

como em inúmeros ritos em língua ritual do reinado, essa divindade foi chamada de “*Undamba Manganá Mussambi*”, expressão de *fundamento* que pode ser traduzida metaforicamente como “*Senhora do colar espiritual*”, ou seja, a mesma noção de colar sagrado (mussambi) da milenar tradição cultural centro-africana, nesse caso da cultura ovimbundo, foi usada pelos centro-africanos e por seus descendentes na diáspora para compreender e apropriar-se, espiritual e simbolicamente, do rosário cristão católico ocidental.

uma leitura de Casa Velha, de Machado de Assis”, não mencione nem ao menos uma única vez o personagem de Gira, e a sua surpreendente enunciação antecipada do desfecho do romance.¹²⁵

Mas de onde Machado teria tirado, ou a partir do que ele teria elaborado esse cantopoeia em quimbundo? Dois anos antes da publicação de “*Casa Velha*” Machado publicou em sua já citada coluna “*Balas de Estalo*” uma crônica onde, a partir de um estereótipo linguístico preconceituoso sobre os chineses, publica o que seu personagem diz ser uma carta do mandarim Tong Kong Sing, político chinês que naquele momento efetivamente visitava o Brasil para debater a questão da imigração para o império de trabalhadores daquele país asiático. Antes da carta, na introdução da crônica, Machado nos diz, por meio de seu pseudônimo Lelio:

Não traduzi a carta, para não lhe tirar o valor. Além disso, há d'ela alguns juízos demasiados crus, que melhor é que fiquem conhecidos tão somente dos que sabem a língua chinesa. **Em alguns lugares, o meu ilustre correspondente ingeriu expressões nossas;** ou por não achar equivalente na língua dele ou (como me parece) para mostrar que já está um pouco familiar com o idioma do país. (Grifo meu)¹²⁶

Dentre essas “*expressões nossas*”, Machado insere em certa altura da coluna:

Xulica Brazil pará; aba lingú rhetorica, palração, tempo perdido, pari mamma; xulica kurimantú. iva nenê, iva tatá. Brazil gamelatika moka, inglez ver? Veriman? **Calunga, mussanga, monau dengê.** Vala-vala. Dara dara bastonara. Malan drice pakú. Ocuôoo; momoréo-diarê. ite, missa est. (Grifo meu)¹²⁷

Não quero entrar aqui na discussão do sentido específico que essa crônica e toda a ironia nela contida teriam para o debate público da época, ainda mais partindo de alguém como Machado que para além das principais questões públicas de seu tempo, também estava por ofício, enquanto funcionário da burocracia do Estado, diretamente inserido no debate da questão fundiária, da mão de obra no campo e pela abolição do trabalho escravizado no país. O que quero mostrar é que Machado já havia inserido o verso do cantopoeia de Gira como “*expressão nossa*”, antecedido por “*iva nenê, e iva tatá*”, o que inclusive corrobora a ideia de que, ao contrário do que dizia o velho Cônego narrador de Casa

¹²⁵ NOGUEIRA, Tatiana Camila. *A trama e a sua forma: uma leitura de Casa Velha, de Machado de Assis*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Dep. de Letras, UFMG, 2010.

¹²⁶ Gazeta de Notícias (RJ) n.289, 16.10.1883, p.2,

¹²⁷ Idem.

Velha, Machado compreendesse muito bem o sentido dessa expressão em língua quimbundo. A palavra “*nenê*” é expressão de origem africana de uso contínuo e geral entre os brasileiros contemporâneos e por isso prescinde de explicação de sentido, já a palavra “*tata*”, ainda que também usada em contextos afro-brasileiros, como em determinadas tradições afro-religiosas, não se tornou palavra de uso geral no Brasil como a anterior. O radical “*tata*” é palavra milenar, de origem proto-Bantu, designando em suas variantes dentre muitas das centenas de línguas desse enorme tronco linguístico africano as noções familiares masculinas, como as de pai, avô, tio mais velho (majoritariamente a partir de um ponto de vista matrilinear) e ancestral. O sentido da frase anterior coaduna, portanto, novamente com a frase a “*morte encontra/chega bebê*”, ainda que aqui sendo usada, evidentemente, em outro contexto discursivo. No entanto, chama atenção que nessa coluna Machado escreveu “*monau denguê*”, com esta grafia e separado, e não pela grafia portuguesa da palavra em kimbundo usada ainda hoje em Angola, “*monandenguê*”, como ele escreveria depois no romance *Casa Velha*. Onde (ou com quem?) nesses dois anos de intervalo entre os dois textos, Machado teria aprendido essa maneira luso-angolana de escrever essa expressão em língua centro-africana? Infelizmente ainda não consegui essa resposta. Apesar disso, consegui rastrear outras vezes em que esse mesmo cantopoema, ou ao menos parte dele, foi publicado no século XIX. Mais do que isso, pude encontrar provas de que apesar da genialidade com que Machado inseriu o cantopoema como artimanha e segredo velado do enredo de *Casa Velha*, não foi ele o seu criador, ao contrário, este cantopoema era de fato parte integral do legado poético centro-africano em diáspora na América do Sul.

Em seu livro sobre o candombe na região platina Ruben Carámbula (2005: 18-19) diz que (grifos meus):

En el Buenos Aires antiguo, existían típicos barrios, donde predominaba la población africana: eran los "barrios del tambor", llamados así por el ruido infernal de sus redobles tamborileros. Famoso por su tradición negrista fue el del "mondongo", principal emporio de los congos, con las parroquias de San Telmo, Monserrat, la Concepción y Santa Lucía, aglomeraciones negras donde la supervivencia africana cobraba singular esplendor con sus candombes, "naciones", sociedades, "reyes", presidentes, etc. La tradición de Argentina, nos lega sus indescifrables estribillos rítmicos, que por tradición oral iletrada han pasado de generación en generación, y que los negros cantaban enfáticamente en sus danzas. He aquí uno de ellos:

Oyé yé - María y Curumbamba

Hé-é-é - Maria y Curumbé

Yum-bam-bé - Hé-é-é

Hé-é-é - Yum-bam-bé

**alé-a-lé,
calunga, musanga
mussanga, é.**

Era la voz del **Tata Viejo** de la tribu: bastonero que, dirigiendo entusiastamente la danza, gritaba con ímpetu salvaje:

¡Calunga, güé!

Mientras una multitud de labios, marcando su acompasado paso, respondían en alborozado coro:

**Oye-yé - calunga, mussanga,
yam-bam-bé - mussanga-é!**

Da mesma forma, também encontrei estes versos em cantopoemas afro-brasileiros supostamente recolhidos por Silvio Romero em Pernambuco e publicados por esse autor em dois artigos: “*A poesia popular no Brazil*” e “*Introdução a história da literatura brasileira*”:

Você gosta de mim,
Eu gosto de você;
Si papae consentir,
Oh, meu bem
Eu caso com você...
Alê, alê, alê, alê,
Calunga mussanga,
Mussanga ê!..

Si me dá de vestir,
Si me dá de comer,
Si me paga a casa
Oh, meu bem,
Eu moro com você...
Alê, alê, alê, alê,
Calunga mussanga,
Mussanga ê...¹²⁸

A existências desses documentos comprova que “*calunga mussanga*” era de fato *ponto de fundamento* da diáspora centro-africana (ambundo), no entanto, não encontrei até agora em nenhum outro lugar fora da obra Machadiana a junção desses versos com a palavra “*monandengue*”. Interessante, no entanto, é que nesse mesmo volume da Revista Brasileira, onde Romero publicou pela primeira vez esses versos, Machado também publicou uma das partes do seu famoso romance “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, que foi publicado pela primeira vez em folhetins nos volumes dessa revista. Machado era,

¹²⁸ ROMERO, Silvio. *A poesia popular no Brazil*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira, Quinto Tomo, Ano 2, julho a setembro de 1880, p.221; ROMERO, Silvio. *Introdução a história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira, Nono Tomo, Ano 3, julho a setembro de 1881, p.473. Estes mesmos versos, supostamente recolhidos por Silvio Romero, foram alguns anos depois republicados pelo historiador e folclorista paraense Frederico José de Santa-Anna Neri no seu livro “*Folk-lore brésilien: poésie populaire, contes et légendes, fables et mythes, poésie, musique, danses et croyances des indiens, accompagné de douze morceaux de musique*”, publicado em Paris, em 1889, e conhecido por supostamente ser o primeiro livro publicado dedicado ao folclore brasileiro.

portanto, autor e leitor da revista, interlocutor direto de seus demais colaboradores intelectuais, inclusive de Romero. O romance *Casa Velha* só seria publicado em 1885, cinco anos após a publicação do primeiro artigo de Romero, no entanto, é consenso entre os pesquisadores da obra de Machado que o romance deve ter sido escrito muitos anos antes, inclusive servindo de ensaio estilístico para “*Memórias Póstumas*”. De todo modo é muito provável que Machado tenha lido os dois artigos de Romero antes da publicação de *Casa Velha*. Ainda assim, teria Machado consultado Romero no caso específico do cantopema de Gira? Em caso afirmativo, de onde então ele tirado a junção do canto tradicional com a palavra “*monandengue*” e principalmente a sofisticada operação literária e linguística de Machado ao escamotear o desfecho do romance no sentido mais profundo do cantopoema em língua kimbundo? Ainda que seja difícil solucionar em definitivo essa questão, me parece muito difícil que a fonte dessa complexa elaboração Machadiana tenha de fato partido unicamente de uma leitura da obra de Romero (ou de sua colaboração), uma vez que a superficialidade, os equívocos e principalmente o racismo deste autor sergipano no seu trato com as culturas afro-brasileiras, e principalmente com os intelectuais negros, apontam na direção contrária.

Apesar de não ter encontrado nenhum indício documental que aponte para isso, Machado pode ter contado com apoio de um outro colaborador da mesma revista, o seu amigo Antônio Joaquim de Macedo Soares. Apesar de ser oriundo de uma das mais importantes famílias da aristocracia escravocrata fluminense do século XIX, esse magistrado, político e escritor parece ter adotado posições políticas progressistas, principalmente em sua colaboração direta com o abolicionismo.¹²⁹ Tendo sido criado em enormes propriedades da segunda escravidão, no vale do Paraíba fluminense, cujas senzalas eram majoritariamente centro-africanas, o conselheiro Macedo Soares supostamente falava mais de uma língua africana. Talvez por isso esse autor tenha sido capaz de publicar, em 1889, parte do seu inconcluso “*Dicionário brasileiro da língua Portuguesa*”, obra que contém verbetes valiosos para os estudiosos da diáspora africana no Brasil, uma vez que muitas das palavras (ou dos significados) por ele dicionarizados não encontram correspondentes na maioria dos dicionários da língua portuguesa publicados no Brasil no século XX.¹³⁰ Acredito que a partir da leitura dos verbetes de seu

¹²⁹ Os descendentes da família escravista Macedo Soares ocuparam postos de prestígio na política fluminense (e nacional) ao longo de todo o século XX e até hoje usufruem dos enormes lucros auferidos por meio da escravidão.

¹³⁰ SOARES, Antonio Joaquim de Macedo. *Diccionario brasileiro da lingua portuguesa*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1889.

dicionário seria de fato possível construir uma tradução coerente para o cantopema elaborado por Machado para o seu personagem Gira. Testemunha a proximidade intelectual entre os dois autores o fato de Machado citar Macedo Soares como seu amigo e correspondente, no prólogo escrito para a terceira edição de *“Memórias póstumas”*, e para quem, em mais um chiste de Machado, o próprio Brás Cubas teria respondido. Seria então Macedo Soares a ponte de Machado com a língua kimbundo para a elaboração do cantopoema de Gira?

A despeito de tudo que expus até aqui como possibilidades imaginadas, me parece, no entanto, que apontar a fonte da matéria prima desta complexa elaboração literária Machadiana unicamente a partir das suas trocas com interlocutores da intelectualidade branca oitocentista reproduz mais uma vez a lógica dos estereótipos racistas e eurocêntricos que historicamente enquadraram as leituras sobre a trajetória e a produção intelectual deste intelectual negro. Se a composição em língua kimbundo do cantopoema de Gira vêm da colaboração de Macedo Soares, a partir de seu domínio de algumas línguas africanas, de onde vêm a descrição atenta e delicada de Machado sobre a performance gestual de Gira? Aquilo que a importante intelectual afro-mineira Leda Maria Martins definiu conceitualmente como *“oralituras”* negras.¹³¹ Apesar de sua sutileza, a imagem da dança de Gira criada por Machado: *“e o preto dava ao corpo umas sacudidelas para acompanhar a toada africana”* sugere uma intrínseca ligação com as performances sagradas do corpo centro-africano em diáspora. Vejamos, por exemplo, a descrição abaixo dos gestos rituais de um verdadeiro rei, herdeiro direto do legado civilizatório centro-africano no Brasil. Nessa descrição Geraldo Arthur Camilo, finado líder espiritual do Quilombo dos Arturos e antigo Rei Congo do Estado de Minas Gerais é visto dançando na roda sagrada do candombe de sua comunidade:

Enquanto canta, Geraldo Arthur **dança e gira, flexionando o corpo ágil em direção ao chão. Seus movimentos são rápidos e leves: prumo e ereto, o velho Rei tomba ligeiramente o ombro esquerdo, como se seu corpo se achasse imantado pela força da terra, atuando em direção à omoplata.** Após o início do canto, o ritmo se apodera lentamente do corpo, até o ápice do movimento: **girando e abaixando, o Rei rodopia pelo espaço, abrindo-se à música que o acompanha.** (...) Quando se inicia a invocação dos filhos do Rosário, o Rei assume o corpo do dançarino: nobre, altivo, exercendo a função de abençoar a ingoma inteira, Geraldo Arthur ergue os braços sobre seu povo. De seu bastão santo, reis, rainhas e capitães recebem a bênção. (...) Tomando o apito, o Rei dá sucessivos assobios, **girando o corpo que se abaula em direção ao chão. Aproxima-se do altar e se dirige, sempre rodando, até a porta.** Retorna até o meio da capelinha, vai para a esquerda e a direita; **parando no**

¹³¹ MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

centro: repete com o corpo o mesmo gesto do braço que faz a saudação de saravar. Abençoando o chão da capela, é como se assim ele abrisse todos os caminhos por onde as guardas irão passar.¹³² (Grifos meus)

Como afirmar então o conhecimento sobre as culturas e línguas centro-africanas que o branco Macedo Soares adquiriu em sua infância senhorial no Vale do Paraíba escravista, e ignorar, ao mesmo tempo, todo o repertório de vida adquirido pelo próprio Machado, menino negro do Valongo (maior local de entrada de africanos nas Américas), nascido e criado entre centro-africanos, e afro-brasileiros como ele, nos domínios da antiga Chácara do Livramento.

Voltemos agora nosso olhar para outro dado que me parece fundamental, o próprio nome do personagem: “*Gira*”. Se nos dias de hoje em Portugal “Gira” remete a uma pessoa “descolada”, em Portugal e no Brasil do século XIX “Gira” era expressão para “Louco, demente”. Em uma das cenas de “*Quincas Borba*”, romance publicado pela primeira vez também em partes (folhetins) na mesma revista A Estação, na sequência de Casa Velha, o personagem Rubião também era chamado de “*gira*” (louco) pelas pessoas nas ruas. E é justamente a partir desse sentido que Assis Duarte interpreta o personagem de Casa Velha, afirmando: “*designado apenas como o Gira, o negro tem estampada no próprio nome (ou na ausência dele) toda a despersonalização identitária e social de que eram vítimas os africanos e seus descendentes. Discriminado pela cor e pela demência, o personagem comove pelo patético de sua condição*”. Se a priori concordo com o ponto de vista político do autor, ao mesmo tempo, acho que podemos novamente inferir outros sentidos de leitura para compreender a riqueza da irônica polissemia Machadiana. Se de um ponto de vista estritamente branco e português a palavra “*gira*” remete imediatamente ao “louco” referido pelo narrador, construindo assim um personagem-tipo da escravidão supostamente “*patético*” por “*sua condição*” de subalternidade, de um ponto de vista afro-brasileiro a palavra “*gira*” refere-se, tal qual “*calunga*”, a um termo metalinguístico banto de enorme transcendência tanto na África Central ocidental como em toda a sua diáspora. É o próprio Nei Lopes (2003: 97,110), na obra já referida anteriormente por Assis Duarte, que nos diz:

Gira, s. f. Sessão umbandista; roda ritual para cultuar as entidades (oc) – Do umbundo *chila* ou *tijila*, dançar, bailar, da mesma raiz de *ochila*, lugar de dança. Cp. *Engira*.

Engira, s. f. Conjunto, reunião dos adeptos da cabula – Abon.: “*A reunião dos camanás forma a engira*”. (Nina Rodrigues, 1977: 257). – De

¹³² PEREIRA, Edmilson de Almeida e GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Negras raízes mineiras – Os Arturos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000, p.339 e 342.

origem banta; ou do quimbundo *njila*, giro; ou do umbundo *ochila*, lugar da dança, deriv. De *tijila* (var. *chila*), dançar, bailar.

Além disso, sobre o significado específico da palavra quimbunda “*njila*” Assis Júnior nos traz:

Njila, sub. (IV) Nome genérico da todas as faixas de terreno que conduzem de um para outro lugar. Caminho. Espaço que se percorre. Estrada; rota; rua: *kuenda um-kunhongojoka*. Via pública. Percurso; giro. Viagem; navegação; travessia. Derrota.¹³³

É justamente da palavra “*njila*” do quimbundo (“caminho, estrada”), posteriormente aportuguesada como “*gira*” ou “*jira*”, que derivam palavras fundamentais para as religiosidades afro-brasileiras de matriz centro-africana, como por exemplo: pombagira (*jipambu* + *njila*), bambojira, *giramundo*, *quizila*, *cangira*, *congira*, *angira*, *canjerê*, *jarê*, além das já citadas *engira* e *gira*, dentre outras.¹³⁴ Assim, verifica-se que tal qual a própria inserção no texto do cantopoema, a escolha do nome “Gira” oferece outras possibilidades de leitura a depender do repertório cultural do leitor. Como um jongueiro, Machado nos lançou demanda para ser desatada, e como fazem os jongueiros, feiticeiros da palavra, aproveitou-se do duplo sentido em quimbundo e português, para ironizar a ordem e a suposta (e desejada) clarividência do narrador/leitor senhorial dentro da própria novela escravocrata. Se por um lado, temos o clássico personagem-tipo de um escravizado subalternizado “*velho doido e demente*”, por outro, temos a mirada da possibilidade de existência nas sombras, e principalmente nos silêncios (inclusive narrativos), no mundo senhorial de um outro tipo de personagem subversivo e crítico, usando um nome tido como ‘genérico’, mas carregado de enorme transcendência espiritual e simbólica centro-africana. Vejamos então novamente a cena da narrativa contada por Gira, atentando agora para os seus personagens. Não se pode saber o contexto anterior da narrativa de Gira, uma vez que ela já começa com a pergunta de Lalau: “-*E depois, e depois?*”, no entanto, em seguida Machado nos apresenta por meio de Gira rapidamente os dois personagens da cena: o rei e o gavião. Um rei (que não sabemos qual ou de onde) segurou (“*pegou*”) um gavião. Em resposta a atitude do rei o gavião “*canta*”

¹³³ Op cit p. 68-69. O que também é confirmado pelo dicionário “*Kimbundu-Português*” de Cordeiro da Matta (1893:125): “*Njila*, s. Caminho, via. Pl. *Jinjila*”.

¹³⁴ Castro (2005:198): “**Canjerê** (banto) (°BR) – s. sessão de feitiçaria; feitiço, como nos seguintes versos de uma modinha popular: “*Sai azá/ eu vou me benzê/ vô na casa do feitiçeiro/ fazê o canjerê*”. Var. **canjira**, **canjirê**. Cf. **jarê**. Kik. /Kimb. *Kanjila* >*kanjile*, **abri(r)-ajira**, ação de abençoar, abrir caminhos, passagem por meio de magia”.

(e dança, como se verifica pelas “*sacudidelas*” metonímicas do velho acompanhando “*a toada africana*”), atitude que espanta Lalau. O gavião então canta algumas vezes para o rei não nomeado “(a) morte /encontra/ (o) bebê”. E depois disso infelizmente, fechando-nos a fresta, Machado por meio do Conego, o narrador branco da novela, não nos oferece mais nada sobre Gira ou sobre o desfecho de sua narrativa, a não ser a expressão de piedade do rosto de Lalau “*que ria de tudo, (mas) não se ria daquilo*”, descrita também com alguma consternação ou surpresa por parte do padre narrador. Quem seriam então o rei e o gavião? Jamais saberemos ao certo o que se passava na cabeça de Machado ao escrever essa cena, no entanto, é possível alongarmos um pouco mais essa tentativa de leitura a partir de outras inferências possíveis do universo simbólico diaspórico centro-africano. Sobre essa questão Assis Duarte, como já apontei anteriormente, afirmou:

Vale ressaltar ainda a referência que o negro faz ao "rei", ou seja, no discurso do africano, as comunidades de origem são tratadas como "reinos", e, não, "tribos, fato que remete à adoção por parte de Machado de um ponto de vista identificado à africanidade, descartando desta forma a adoção do lugar de enunciação do europeu colonizador.

Novamente, apesar de concordar a priori com o sentido político da afirmação de Duarte, acredito ser possível ainda agregar outra possibilidade de leitura. Se tomarmos como premissa que o cantopoema e a presença performática centro-africana de Gira não são um elemento “*de passagem e aparentemente por acaso*” do romance, como afirmou Duarte, aqui balizados pela própria importância já demonstrada do significado do cantopoema em face do desfecho da novela. Por que não acreditar então que essa alegoria ‘angolana’ de Machado possa ser ainda mais complexa? O autor que já provou aqui ser, a despeito de todo imaginário de um Machado branco e eurocentrado, também um conhecedor dos cantopoemas abundos e das metáforas espirituais centro-africanas, teria então colocado na novela a figura metafórica do rei e de um gavião que “*canta*” segredos e previsões de futuro de forma aleatória? Acredito que não. O próprio Duarte apontou que nessa passagem Machado descartava o lugar de enunciação europeu (branco) colonizador mostrando-se identificado ao ponto de vista da africanidade, com o que estou de pleno acordo, mas seria então realmente o rei da narrativa um rei africano? É possível, uma vez que o fragmento é exíguo demais para qualquer tentativa de apontamento definitivo. Por outro lado, acreditando ainda mais na grande capacidade criativa e literária do autor, penso que podemos ir além imaginando uma explicação ainda mais radical para o trecho. E se o tal “rei” for o finado ministro do império e o “gavião” o próprio Gira em sua

condição de escravizado do mesmo? Nenhuma das duas metáforas seria estranha ao universo da oralitura afro-sudestina do século XIX. Como já está razoavelmente documentado, jongueiros e candombeiros congo-angolanos usaram correntemente metáforas de monarcas em seus cantopoemas, seja para criticar politicamente a classe senhorial, seja para criticar literalmente a condução política da família imperial no contexto da abolição e do fim da monarquia, como se vê por exemplo nesse ponto de jongo, recolhido nos anos quarenta por Stanley Stein:

Não me deu banco pra mim sentar
 Dona Rainha me deu cama,
 não me deu banco pra me sentar.
 Um banco pra mim sentar
 Dona Rainha me deu cama não me
 deu banco pra me sentar, ô iaiá.¹³⁵

Da mesma forma a imagem do gavião é desde a África Central uma metáfora poderosa para a representação do poder espiritual das lideranças centro-africanas (ngangas, kumbas, kimbandas) como pode ser visto, por exemplo, na poderosa figura de **“Martim Gavião”** rememorado nesse ponto de candombe recolhido por Edmilson de Almeida Pereira (2005, p.252) na comunidade mineira de Indequicé:

Olê, olelá
 Num mexe ca pedra grande
 Que a pequena qué rodá
 Peixe grande num me roda
 Lambari qué me rodá
 Olelê, olelelê, olelá
 Num mexe ca pedra grande
 Que a pequena qué rodá
 Peixe grande num roda
 Ocê num tá me enrolano
 (...)
 Na saltada do rio morreu
 É porque ocê num sabe mexê
 Nas idéia de Martim Gavião
 De macumbeiro

Os ngangas e kimbandas de Angola há séculos usam paramentos plumários na cabeça e em objetos de culto para se associarem material, simbólica e espiritualmente ao poder de visão das grandes aves de rapina que do céu observam todo(s) o(s) mundo(s). Bom exemplo disso, é a narrativa de uma parisiense chamada Adèle Toussaint-Samsom,

¹³⁵ *Memórias do Jongo* p. 178-179.

analisada por POSSIDONIO (2020, p.138), que, em 1855, duramente uma viagem a uma fazenda escravista do Vale do Paraíba do Sul, presenciou um ritual centro-africano daquela respectiva comunidade de senzala:

Grandes fogueiras haviam sido acesas no meio do pasto. *Um negro de alta estatura, outrora rei em seu país, logo surgiu, armado de uma comprida vara branca, sinal aparente, para eles de comando. Sua cabeça estava ornada de plumas de todas as cores, e guizos prendiam-se em torno de suas pernas. Todos inclinavam-se diante dele com respeito enquanto passeava com circunspeção, assim paramentado, cheio de uma suprema majestade.* Junto do rei postavam-se *os dois músicos que deviam conduzir o batuque*; um tinha uma espécie de enorme cabaça que continha outras seis ou sete de diferentes tamanhos, sobre os quais estava posta uma tabuinha muito fina. Com a ajuda de pequenas baquetas, que ele manipulava com grande destreza, o negro obtinha sons surdos, cuja monotonia parecia antes dever provocar o sono que outra coisa. O segundo músico, acorado sobre os calcanhares, tinha diante de si *um pedaço de tronco de árvore escavado, sobre o qual estava estendida uma pele de carneiro seca.* De tempos em tempos ele batia melancolicamente aquele tambor primitivo para reforçar o canto. Três ou quatro grupos de dançarinos logo foram pôr-se no meio do círculo formado por seus companheiros; as negras caminhavam em cadência, abanando-se com seu lenço e entregando-se a um movimento dos quadris dos quais mais acentuados, enquanto seus cavalheiros negros gritavam em redor delas, saltando de um pé com as mais grotescas contorções, e o velho músico ia de um a outro grupo, falando e cantando enquanto agitava suas baquetas com frenesi; por suas palavras, parecia querer incitá-los à dança e ao amor, enquanto os assistentes acompanhavam o batuque com palmas que lhe acentuavam o ritmo de uma maneira estranha e o rei **passeava circunspecto, agitando seus guizos.** ¹³⁶ (Grifos meus)

Sobre essas insígnias plumárias de poder, como essa usada pelo velho “rei”, POSSIDONIO (2020, p.138) afirma que:

Lideranças religiosas centro-africanas, nos dois lados do Atlântico, lançavam mão desse instrumento para se colocarem à frente dos rituais públicos na primeira metade do século XIX, como os que ocorriam no Campo de Santana. Até mesmo o negro de alta estatura, compreendido por Adèle Toussaint como rei, já que ele exercia liderança sobre a escravaria da fazenda em que essa autora se encontrava hospedada, tinha a cabeça de velho africano ornada “*com plumas de todas as cores*”.

Levando em conta então essa possibilidade de que de fato nesse raro fragmento Machado tenha representado de maneira metafóricamente velada uma liderança espiritual centro-africana escravizada que em face de sua escravidão profetiza a morte do filho bastardo de seu senhor, vislumbra-se então que o escritor afrodescendente, que nasceu no Morro do

¹³⁶ TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Uma parisiense no Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, [1883]/2003, p. 131-132. (Apud.) In: POSSIDONIO, Eduardo. *Caminhos do sagrado: ritos centro-africanos e a construção da religiosidade afro-brasileira no rio de janeiro do oitocentos*. Seropédica: Tese de doutorado em História/UFRRJ, 2020, p.138.

Livramento, estava muito mais mergulhado nas culturas negras do seu contexto de origem do que se costuma imaginar.

Reforça essa hipótese sobre a relação de Machado com seu contexto cultural de origem, uma pista deixada pelo próprio autor na crônica, já analisada anteriormente, sobre o sineiro da Glória. Publicada aproximadamente, quinze anos depois de “*Casa Velha*”. Logo no início desta crônica, Machado nos diz:

Conheci dous sineiros na minha infância, aliás, três, – o Sineiro de S. Paulo, drama que se representava no Teatro S. Pedro, – o sineiro da Notre Dame de Paris, aquele que fazia um só corpo, ele e o sino, e voavam juntos em plena Idade Média, **e um terceiro, que não digo, por ser caso particular. A este, quando tornei a ver, era caduco.** Ora, o da Glória, parece ter lançado a barra adiante de todos.¹³⁷ (Grifo meu)

Como disse antes, muitos autores têm apontado, pelo menos desde os anos cinquenta, para as várias semelhanças existentes entre alguns aspectos centrais do enredo de “*Casa Velha*”, com relação a própria história de vida do autor e sua infância de menino negro pobre na chácara do Livramento. Pois, a partir desse pequeno fragmento da crônica acima vislumbro a possibilidade de, acompanhando essa indicação dos autores, imaginar que o personagem do sineiro centro-africano “*gira*” tenha sido talvez mais um dos elementos de inspiração autobiográfica presentes no romance “*Casa Velha*”. Talvez, tal qual o personagem de Lalau, talvez tenha existido na infância/juventude de Machado, dentre os africanos escravizados na chácara do Livramento, um sineiro centro-africano contador/cantador de história que tristemente quando ele voltou a vê-lo “*era caduco*”, e que “*por ser caso particular*”, o próprio autor se recusava a dizer. A única coisa que posso dizer com certeza com relação a isso tudo, é que além dos fundamentos centro-africanos presentes em “*Casa Velha*”, existe de fato, como indica o próprio autor no trecho, “*um caso particular*” na história de vida de Machado envolvendo um sineiro que ele conheceu durante sua infância e que depois reencontrou louco (“*gira*”).

¹³⁷ Gazeta de Notícias (RJ) 04.11.1900, n.307, p.1.

3.3 - “*Os Sinos do Rio de Janeiro*” de João José Lopes Junior:

No início de setembro de 2021 vasculhando catálogos de leilões virtuais de livros antigos e discos da era mecânica me deparei com o anúncio de uma partitura da segunda metade do século XIX denominada “*Os Sinos do Rio de Janeiro*”, de autoria de um tal “J. Lopes Jor.”. Àquela altura eu nunca havia ouvido falar do nome deste compositor, mas apenas o título da quadrilha e a própria ilustração de sua capa (abaixo) publicada no catálogo virtual do leilão já instigavam muito a minha imaginação. Existiria de fato alguma conexão direta entre aquela composição e os toques dos sinos do Rio de Janeiro? Ou este seria apenas um título pitoresco e fantasioso dado a esta quadrilha. Assim, a primeira coisa que fiz naquele momento foi tentar localizar a existência desta partitura em coleções musicológicas de instituições públicas e privadas, se encontrasse a partitura em algum lugar não teria necessidade de tentar arrematá-la. Infelizmente a minha busca em acervos como os da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do Instituto Moreira Salles foi totalmente infrutífera. Até o momento de escrita deste trabalho, infelizmente, não encontrei cópia dessa obra em nenhum acervo. A partir daí, só me restava como alternativa para poder acessar a obra tentar o seu arremate em leilão, o que felizmente consegui fazer, apesar do grande custo (e por minha conta e risco), no final daquele mesmo mês. O encontro dessa obra e de seu autor, no entanto, superaram ao final todas as minhas expectativas. Assim como não havia encontrado a partitura em nenhum acervo, tampouco consegui encontrar em publicações ou bancos de dados da internet, mesmo que especializados na tradição pianística brasileira, alguma menção mais informada sobre seu compositor, ainda que essa minha pesquisa não tenha sido ostensiva. Sendo assim, tentei responder a essa lacuna recorrendo novamente a ferramenta de busca da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional onde por sorte consegui localizar o nome completo e inúmeros outros dados sobre a trajetória de vida de João José Lopes Júnior, sua família e seu círculo social. Ainda que esta pequena pesquisa biográfica sobre o compositor escape ao escopo central deste trabalho, acredito que ela possa ajudar a contextualizar melhor o intrincado complexo de relações que conectavam a cultura sineira afro-carioca a vida e ao imaginário dos demais habitantes da cidade. Além disso, me parece significativo também poder restituir a memória histórica da música brasileira dados relativos à trajetória de vida de um artista que, a despeito de sua atual invisibilidade, parece ter sido figura importante para a vida cultural no Rio de Janeiro do final do século XIX, não

somente por suas múltiplas qualidades artísticas, como também por ter tido relevante participação política e social em seu mundo.

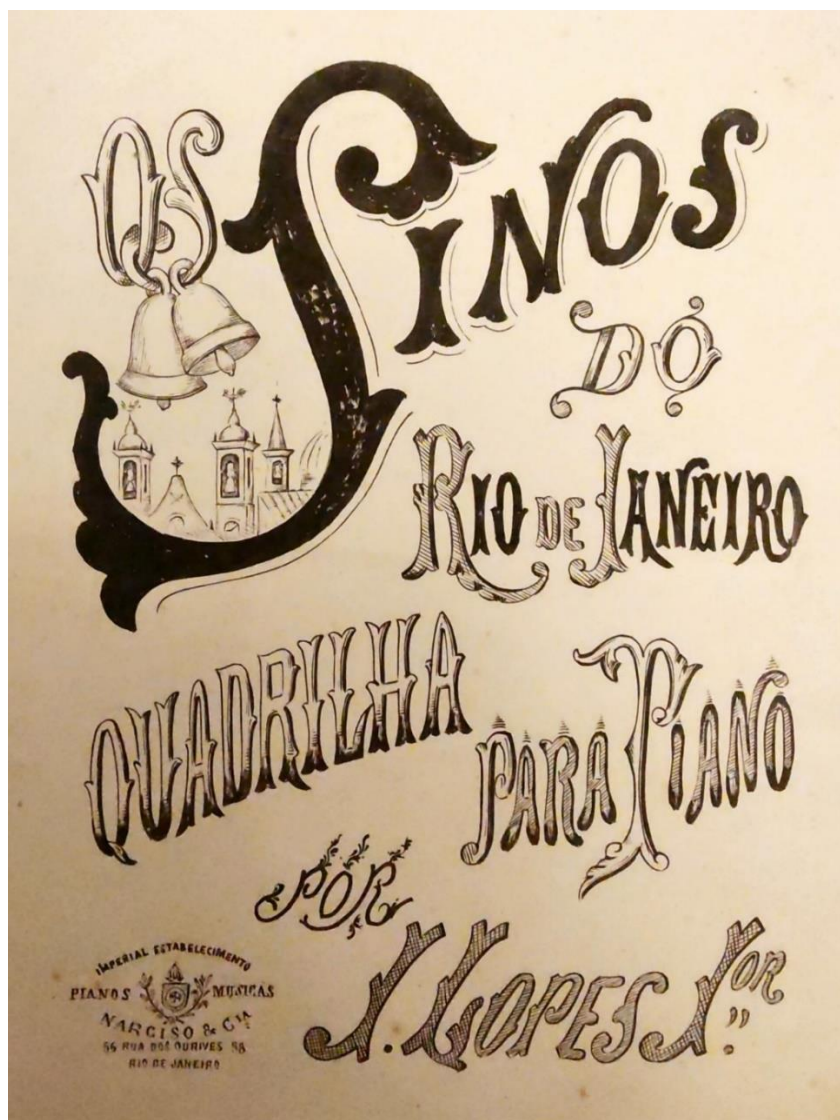


Figura 81: Capa da partitura original de "Os Sinos do Rio de Janeiro - Quadrilha para Piano por J. Lopes Jor." editada em outubro de 1878 pelo Imperial Estabelecimento Narciso & Cia. localizado na Rua dos Ourives n.56 e 58. (Acervo meu)

João José Lopes Junior nasceu no dia 06 de novembro de 1850 e faleceu em 01 de julho de 1905, aos 54 anos de idade. Em pequeno perfil biográfico escrito por sua colega de imprensa, Natividade Machado, aparece como tendo “*uma educação artística completa*”, “*perfeitíssimo desenhista; gravador de alto merecimento; musico conceituado; compositor de finíssima inspiração; poeta; amador dramático; cenógrafo*

e até jornalista!".¹³⁸ Era filho de João José Lopes, “conhecido compositor e pianista *distintíssimo*”, não consegui infelizmente mais informações sobre a vida de seu pai além do fato de ter vivido até os 99 anos, tendo falecido em 31 de março de 1906, 11 anos após a morte do filho.¹³⁹ Acredito que além de pianista provavelmente seu pai também tenha sido ourives e gravador como o filho, uma vez que essa era uma profissão que desde o período colonial era historicamente transmitida por meio de corporações de ofício linhageiras. Sendo uma atividade profissional também profundamente transformada no Brasil pela agência de artistas africanos e afro-brasileiros Reforça a suspeita de ter herdado de sua família os dois ofícios, músico e ourives, o fato de João José Lopes Junior aparecer em 1877, na “*Lista de Qualificação de Votantes do Município Neutro*”, como morador do N. 155 da Rua dos Ourives, rua que como indica o próprio nome foi um reduto histórico dessa profissão na cidade do Rio de Janeiro. Essa informação será igualmente importante para a análise mais adiante de sua já citada composição sobre os sinos do Rio. Nessa mesma lista Lopes Junior aparece como tendo “26 anos” sendo “solteiro” e “gravador”, com “renda de 1:800\$” e sabendo ler.

1066 João José Lopes Junior, 26 annos, solteiro, gravador, filho de João José Lopes, rua dos Ourives n. 155, renda 1:800\$, elegivel, sabe ler. 140

Não consegui localizar descrições nos periódicos sobre o pertencimento racial ou a aparência fenotípica de Lopes Junior, apenas uma única menção de que ele possuía uma “*vastíssima cabeleira*”.¹⁴¹ Chama atenção, no entanto, o fato de que sua família possuísse uma profunda ligação espiritual com a Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte (também chamada Igreja do Hospício), que foi fundada e mantida desde o século XVIII por uma tradicional irmandade de homens pardos da cidade.¹⁴² Nessa igreja, que ficava na mesma Rua dos Ourives, esquina da Rua do Rosário, a duas quadras ao sul da morada de sua família em 1877, foram rezadas ao longo de quase 40 anos as missas de 7º e 30º

¹³⁸ A Lyra: Órgão da Arcádia Dramática Esther de Carvalho (RJ) n.6 11.05.1889 p.3.

¹³⁹ Idem n.2 10.11.1889 p.3; O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro (RJ) n.1185 01.04.1916 p.8.

¹⁴⁰ Diário do Rio de Janeiro (RJ) n.21 23.01.1877 p. 6.

¹⁴¹ A Lyra: Órgão da Arcádia Dramática Esther de Carvalho (RJ) n.2 10.11.1889 p.3.

¹⁴² SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p.239.

dias e 1 ano de finados de Lopes Junior, seu pai, sua esposa e alguns de seus filhos.¹⁴³ Em sua certidão de óbito Lopes Junior foi identificado como sendo um homem branco, mas sabemos que esse tipo de identificação burocrática no Brasil é de modo geral questionável no tocante a raça.¹⁴⁴ Não pude localizar a data precisa em que o compositor se casou com Rosa Martins Lopes, 7 anos mais jovem que Lopes Junior, nascida em 25 de Março de 1857 e falecida com 85 anos de idade, em 25 de Julho de 1942. Em notícia de 1884, Rosa, então com 27 anos de idade, aparece já com seu nome de casada doando uma guarnição de ouro (talvez fabricada pelo próprio marido) para o bazar promovido no Rio de Janeiro pela Sociedade Abolicionista Cearense, 10 dias antes da promulgação da abolição formal da escravidão naquela província do Império.¹⁴⁵ Até onde consegui apurar o casal teve 8 filhos, 7 deles alcançando a vida adulta e ocupando posições de prestígio na sociedade carioca do século XX.¹⁴⁶

Entre 1882 e 1905 (ano de sua morte) localizei sua participação em importantes posições de liderança nas mais variadas formas de associativismo profissional, político, cultural e religioso do Rio de Janeiro do final do século XIX. Em nota de jornal publicada em 1882, aparece como 1º secretário da "*Associação Industrial de Beneficência*".¹⁴⁷ Em 1884 também é eleito como 1º secretário da "*I. S. União Beneficente Vinte Nove de Julho*".¹⁴⁸ Em publicação de 1888 é mencionado como diretor de cena da "*Arcádia Dramática Esther de Carvalho*", que contava também com a participação de seu pai.¹⁴⁹ A partir da década de 1890 sua participação na vida pública carioca se intensifica muito. No ano de 1890 foi reeleito como tesoureiro da "*Sociedade União Funerária Primeiro de Julho*" e empossado no conselho fiscal do "*Banco da Economia Popular*" no momento de sua fundação.¹⁵⁰ No ano de 1892 é empossado como 1º secretário da "*Sociedade Filantrópica dos Artistas*" e eleito como tesoureiro da "*Sociedade União Funerária*".¹⁵¹

¹⁴³ Ver por exemplo: Jornal do Brasil (RJ) n.188 02.07.1905 p.8; O Paiz (RJ) n.11.956 02.07.1917 p.3 e A Manhã (RJ) n.297 28.07.1942 p.5.

¹⁴⁴ Ver: "Brasil, Rio de Janeiro, Registro Civil, 1829-2012," database with images, FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:797G-ZDT2> : 20 December 2022), João José Lopes, ; citing Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; Corregedor Geral da Justicia (Inspector General of Justice Offices), Rio de Janeiro.

¹⁴⁵ Gazeta de Notícias (RJ) n.75 15.03.1884 p.1.

¹⁴⁶ São eles: Arthur José Lopes, Alzira Lopes Cortes, Alberto Juvenal Lopes, Adhemar Lopes, Aluísio Lopes, Adelina Julieta Lopes, Alda Lopes e Luiz Lopes que faleceu prematuramente - Correio da Manhã (RJ) n.14.636 21.07.1942 p.9.

¹⁴⁷ Jornal do Commercio (RJ) n.46 13.02.1882 p.3.

¹⁴⁸ Jornal do Commercio (RJ) n.217 05.08.1884 p.3.

¹⁴⁹ A Lyra: Orgam da Arcadia Dramática Esther de Carvalho (RJ) n.2 10.11.1888 p.3.

¹⁵⁰ Gazeta de Notícias (RJ) n.176 25.06.1890 p.2, Gazeta de Notícias (RJ) n.246 03.09.1890 p.2.

¹⁵¹ O Paiz (RJ) n.3760 17.08.1892 p.2, Jornal do Commercio (RJ) n.171 20.06.1892 p.1.

Em 1895 foi indicado como conselheiro da "*Sociedade Brasileira de Beneficência*".¹⁵² No ano seguinte foi eleito vice-presidente da "*Associação Nacional dos Artistas Brasileiros: Trabalho União e Moralidade*", participando de solenidade em homenagem a Carlos Gomes realizada por essa associação nacional no Derby Club do Rio de Janeiro.¹⁵³ Em 1897 é eleito tesoureiro da "*Caixa Humanitária dos Pedreiros*".¹⁵⁴ No ano de 1900 foi empossado como 1º secretário da "*Sociedade Animadora da Corporação dos ourives*".¹⁵⁵ Um ano depois foi um dos cinco diretores fundadores e eleito 3º vice-presidente do importantíssimo "*Centro das Classes Operárias*", organização de luta da classe operária presidida pelo grande abolicionista, médico e socialista Vicente de Souza, um dos intelectuais e políticos negros mais influentes no Brasil de seu tempo.¹⁵⁶ Nesse mesmo ano ainda foi empossado como tesoureiro do "*Grêmio Nacional Beneficente Floriano Peixoto*", procurador da "*Sociedade Beneficente Bons Amigos União do Bonfim*" e conselheiro da "*Sociedade de Socorros Mútuos Protetor dos Artistas Sapateiros e Classes Correlativas*".¹⁵⁷ Em 1902 também foi eleito para a diretoria da "*Sociedade Auxiliadora das Artes Mecânicas e Liberais e Beneficente*".¹⁵⁸ No ano seguinte foi eleito como sacristão da "*Irmandade de Nossa Senhora Mãe dos Homens*" e empossado novamente como diretor da "*Associação dos Artistas Brasileiros*" que contava então com 48 anos de existência (fundada em 1855), naquela ocasião foi realizada uma festa no salão nobre do Liceu de Artes e Ofícios que contou com a participação de várias das associações das quais fazia parte e com a presença de políticos ilustres como João Neiva e Monteiro Lopes, importante político negro eleito intendente municipal (vereador) naquele mesmo ano, depois deputado federal, mas que teve sua trajetória de ascensão política interdita inúmeras vezes pelo racismo.¹⁵⁹ Como se vê por sua trajetória artística, política e profissional, Lopes Junior, poderia possivelmente constituir ele mesma uma tese de pesquisa. Apesar de sua atual invisibilidade, esse personagem

¹⁵² O Paiz (RJ) n.3799 25.02.1895 p.2.

¹⁵³ Gazeta de Notícias (RJ) n.333 28.11.1896 p.2.

¹⁵⁴ O Paiz (RJ) n.4606 14.05.1897 p.2.

¹⁵⁵ Jornal do Brasil (RJ) n.240 28.08.1900 p.3.

¹⁵⁶ O Paiz (RJ) n.6235 03.11.1901 p.3 - Sobre Vicente de Souza ver: PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Vicente de Souza: intersecções e confluências na trajetória de um abolicionista, republicano e socialista negro brasileiro*. Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 32, nº 66, p. 267-286, janeiro-abril 2019.

¹⁵⁷ Jornal do Brasil (RJ) n.298 25.10.1901 p.3, O Paiz (RJ) n.3222 19.02.1891 p.2, O Paiz (RJ) n.5940 12.01.1891 p.3.

¹⁵⁸ Jornal do Brasil (RJ) n.185 04.07.1892 p.2

¹⁵⁹ Jornal do Brasil (RJ) n.124 04.05.1903 p.3, Jornal do Brasil (RJ) n.252 09.09.1903 p.4 - Sobre Monteiro Lopes, ver: ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. Monteiro Lopes e Eduardo das Neves (Coleção Personagens do pós-abolição: trajetórias, e sentidos de liberdade no Brasil republicano #1) histórias não contadas da primeira república. Niterói: EDUFF, 2020.

histórico participou ativamente das principais formas de organização de classe de seu tempo, bem como se manteve sempre no centro da vida artística, cultural e religiosa do Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX.

A julgar pelos anúncios nos jornais a fase mais intensa da atuação de Lopes Junior como compositor se deu entre os últimos anos da década de 1870 e o início da década de 1880, ainda que ele continuasse tendo obras anunciadas até os primeiros anos do século XX.¹⁶⁰ Talvez tenha deixado parcialmente sua atividade como compositor profissional na década de oitenta por conta de sua participação como dirigente nos associativismos cariocas, citada anteriormente, uma vez que os dois períodos coincidem. Os principais gêneros de sua produção musical parecem ter sido a polca (nas suas variantes) e a quadrilha. Localizei nos jornais anúncios de venda dos seguintes títulos editados:

- *“Nonoca”, “polca para piano”* (1877).¹⁶¹
- *“Como se passa o tempo”, “polca para piano”* (1877).¹⁶²
- *“Os Inimitáveis”, “polca carnavalesca”, ‘a única que tem o Zé Pereira e que foi tocada por todas as bandas de música no carnaval’* (1878).¹⁶³
- *“Minha irmã Guilota”, “polca”* (1878).¹⁶⁴
- *“Simpática” (ou “Simpatia”), “polca”* (1878).¹⁶⁵
- *“Os Sinos do Rio de Janeiro”, “quadrilha para piano”* (1878).¹⁶⁶
- *“Mosquitos por cordas”, “polca para piano”, “escrita pelo incansável compositor”* (1878).¹⁶⁷
- *“Vamos para o forno”, “polca-lundu”, dedicada ao Clube dos Excêntricos “trazendo no frontispício uma fúnebre alegoria que representa um forno de cremação”* (1879).¹⁶⁸
- *“Todos dançam”, “polca para piano”* (1881).¹⁶⁹
- *“Forrobodó”, “polca carnavalesca para piano”* (1882).¹⁷⁰
- *“Fagueira”, “polca para piano”* (? – 1882 ou antes).¹⁷¹

¹⁶⁰ Monitor Campista (RJ) 07.03.1900, n.54, p.3.

¹⁶¹ Gazeta de Notícias (RJ) 29.05.1877, n.147, p.4.

¹⁶² Jornal do Commercio (RJ) 13.09.1977, n.254, p.4.

¹⁶³ Gazeta de Notícias (RJ) 08.03.1878, n.66, p.4.

¹⁶⁴ Gazeta de Notícias (RJ) 20.05.1878, n.168, p.3.

¹⁶⁵ Gazeta de Notícias (RJ) 30.09.1878, n.239, p.3.

¹⁶⁶ Diário do Rio de Janeiro (RJ) 02.10.1878, n.176, p.2.

¹⁶⁷ Gazeta de Notícias (RJ) 06.10.1878, n.276, p.6.

¹⁶⁸ O Reporter (RJ) 16.02.1879, n.44, p.3.

¹⁶⁹ O Globo (RJ) 19.11.1881, n.61, p.3.

¹⁷⁰ Gazetinha (RJ) 19.02.1882, n.43, p.3.

¹⁷¹ Idem.

- “Onça”, “quadrilha para piano” (? – 1882 ou antes).¹⁷²
- “Gaiata”, “quadrilha para piano” (? – 1882 ou antes).¹⁷³
- “Mademoiselle”, “polca” (1900).¹⁷⁴



Figura 82: Moradia de João José Lopes Junior no n.155 da rua dos Ourives (1878), lote virado para lateral da Igreja de São Pedro dos Clérigos. Fragmento retirado da “Sheet n.10” In: GOTTO, Edward. *Plan of the City of Rio de Janeiro*, 1866.

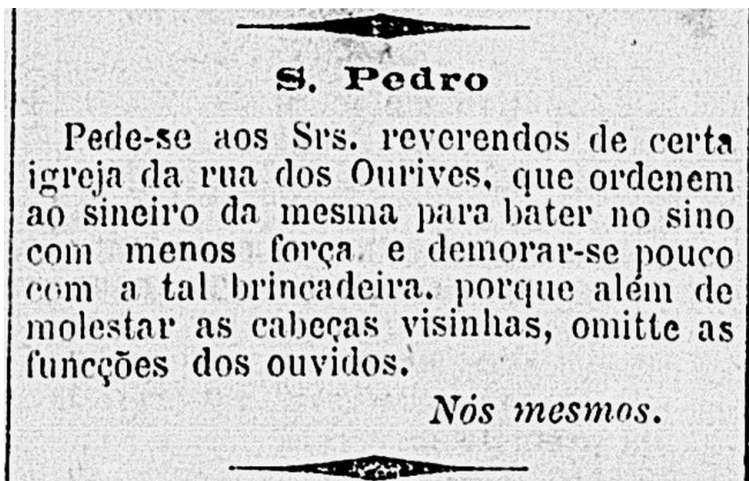
Em 1878, João José Lopes Junior, ainda morava com sua família na casa localizada no n.155 da Rua dos Ourives (Fig. 86). Esse endereço de sua moradia é mais um indício de que sua atividade profissional fosse de fato uma herança familiar, uma vez que aquela parte da cidade era desde o período colonial, como indica o próprio nome da rua, território tradicional dos trabalhadores ourives (e gravadores). Como se vê planta de GOTTO (1878) a casa da família Lopes Junior ficava quase em frente à entrada lateral da Igreja de São Pedro dos Clérigos, que posteriormente, na década de 1940, foi escandalosamente demolida pela ditadura do Estado Novo para a construção da Av.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Monitor Campista (RJ) 07.03.1900, n.54, p.3.

Presidente Vargas. Na metade do mesmo ano de 1878 o jornal Gazeta de Notícias publicou uma nota anônima com uma reclamação de um de seus vizinhos sobre os toques de sinos na Igreja de São Pedro dos Clérigos (abaixo).



¹⁷⁵ Gazeta de Notícias (RJ) 22.06.1878, n.170, p.2.

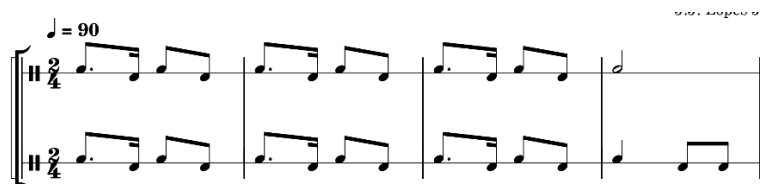


Figura 83: Igreja de São Pedro dos Clérigos, localizada na esquina das antigas ruas de São Pedro e dos Ourives, com suas duas torres sineiras e sua imponente abóboda. Apesar de não aparecer na foto por conta do ângulo de visão, a casa de João Lopes Junior estava localizada a direita da fotografia em frente aos primeiros passantes que podem ser vistos a direita em segundo plano. – Acervo Instituto Moreira Salles.

Se os toques dos sinos da igreja de São Pedro dos Clérigos “*molestaram as cabeças*” de uma parte da vizinhança da igreja, esse não parece ter sido o caso de um de seus vizinhos de porta, justamente o ourives-compositor Lopes Junior. Isso porque, apenas quatro meses após a denúncia anônima no jornal sobre as “*brincadeiras*” do sineiro de São Pedro, os principais jornais do Rio de Janeiro divulgariam a impressão da já citada quadrilha denominada “*Os sinos do Rio de Janeiro*”.



No século XIX as quadrilhas no Brasil costumavam ser divididas em cinco partes, como as francesas, com compassos que variavam entre 2/4 e 6/8, terminando em galope, mais tarde também em ritmo de polca. Nesse sentido a quadrilha dos sinos de Lopes Junior não é exceção em sua forma característica. A sua grande diferença reside no fato de o compositor ter inserido tanto na primeira parte, quanto na parte final da composição uma menção explícita a um dos padrões rítmicos dos toques de sinos.¹⁷⁷



Na primeira parte da quadrilha:



Na parte final (“Galope”):

¹⁷⁶ Diário do Rio de Janeiro (RJ) n.176, 02.10.1878, p.2.

¹⁷⁷ Agradeço novamente aqui ao pesquisador e pianista Felipe Siles que me auxiliou muito no processo de análise e digitalização da partitura original, bem como sua transposição para tecnologia “midi”.



Lopes Junior faz isso indicando por escrito na própria partitura que aqueles trechos da melodia imitavam os sinos. Mas é possível que para os ouvintes do século XIX ele nem tivesse que ter indicado isso por escrito. A julgar pela recorrência da célula rítmica contida nas duas partes, ainda hoje em uso como padrão de toque de sinos, como também em outras tradições musicais afro-brasileiras, pode-se inferir que sim. É provável também que esse seja o mais antigo registro de toques de sinos no Brasil, pois não localizei ao longo de toda pesquisa nenhum registro de toques de sinos no país anterior ao século XX. Mais importante ainda é perceber que não só as musicalidades africanas/afro-brasileiras (e depois a canção popular) foram traduzidas nos toques dos sinos, como nesse caso também os próprios sinos inspiraram a produção musical popular oitocentista. Além disso, a localização dessa partitura é preciosa por restituir uma obra musical oitocentista de inspiração tão singular e que estava há mais de um século esquecida. Apesar de não ter feito, por uma questão de recorte de pesquisa, uma análise aprofundada de todos os trechos dessa obra musical, estou disponibilizando integralmente a partitura dela transcrita (ver anexo I). As indicações de andamento não estavam na partitura original, por isso os andamentos apontados na partitura em anexo foram estipulados, a partir da escuta de cada trecho da quadrilha submetido a variados andamentos, feita por mim com o fundamental auxílio de Felipe Siles. Importante lembrar também que de um ponto de vista do direito autoral essa obra de Lopes Junior hoje se encontra em domínio público.

Capítulo IV - Chihumbas e nsambis – a diáspora dos pluriarcos centro-africanos no Brasil:

Decidi incluir na tese este quarto capítulo que não é sobre sineiros e sinos, mas sim sobre a diáspora dos pluriarcos centro-africanos no Brasil oitocentista, Apesar de fugir ao escopo temático principal do trabalho tomei a decisão de fazer isso tendo em vista que a importantíssima presença histórica no Brasil desse tipo de instrumento de corda (cordofone) criado pelo milenar pensamento musical africano segue sendo infelizmente invisibilizada entre nós.

Os primeiros estudiosos a atentarem para a existência até pelo menos a segunda metade do século XIX de pluriarcos centro-africanos no Brasil, foram Gerhard Kubik (1979) e Salomão Jovino da Silva (2005). Seguindo principalmente as trilhas abertas por estes dois estudiosos pioneiros, pretendo contribuir neste artigo com a ampliação do debate sobre a difusão e os usos históricos deste tipo de instrumento africano em nosso país e suas consequências nos processos de formação das chamadas musicalidades afro-brasileiras dos últimos dois séculos.

Segundo Jadinon (2013, p. 143), o primeiro autor a usar a expressão “pluriarco” para se referir a este tipo de instrumento africano foi Georges Montandon em sua obra *Genealogy of Musical Instruments* de 1919. Adoto no texto esta denominação para o instrumento por acreditar ser ela a que, de fato, melhor compreende a morfologia organológica deste instrumento musical absolutamente singular, no entanto, na literatura etnomusicológica de língua inglesa também pode ser encontrada a expressão “bow-lute”, e na portuguesa “lira” ou ainda “viola de arcos”, como outras denominações correntes para o mesmo tipo de instrumento. Ainda segundo Jadinon, no continente africano a ocorrência geográfica dos pluriarcos é concentrada na região da África Central, ainda que existam alguns modelos na África do Sul e na “África Ocidental Inglesa”.¹⁷⁸ Para o mesmo autor os pluriarcos centro-africanos teriam de duas a oito cordas, sendo que os de duas cordas seriam apenas brinquedos para crianças. Estendendo do conjunto citado o número de cordas possíveis, incluo também um modelo de pluriarco de nove cordas dos Handa do sudoeste angolano, denominado *otxiumba* (ou *chihumba*), descrito por Redinha (1984, p.56). Dentre seus vários nomes, *nsambi* e *ngomfi*, seriam para Jadinon as formas recorrentes na região do Baixo Congo. Ainda segundo este autor, Pierre Sallée, teria

¹⁷⁸ Sobre estes outros modelos da chamada África Ocidental Inglesa o autor não oferece mais detalhes e tampouco referências. Não encontrei nenhuma outra informação a respeito ao longo da pesquisa. (JADINON, 2013, p. 143).

notado que estes termos da bacia do congo seriam variantes linguísticas da raiz *gombi*, termo que significaria “instrumentos de cordas” em várias línguas Bantu das regiões A, B, C e H, de acordo com a classificação linguística de Guthrie. Por isso atualmente em várias das línguas da região do baixo Congo os nomes ‘tradicionais’ dos pluriarcos são usados também para nomear nas respectivas línguas os violões e guitarras elétricas ocidentais. Dentre estes nomes é seguramente possível incluir também o conjunto de “guitarras de braços múltiplos” listados por Mario de Andrade (1989, p. 288 e 290.) em seus célebres fichamentos musicais a partir da leitura de Stephen Chauvet: “*Lokombe, kokolo, Njembo, Kondo, Lekwo, lukondo, dumo,*” além do “*lukonde, instrumento de cordas dedilhadas dos Bakubas (Zaire-África). Do tampo inferior da caixa de ressonância saem oito varas de comprimentos diferentes, nas pontas das quais são amarradas as cordas*”.



Figura 84: O maior pluriarco do continente africano é o Lukombe dos Ekonda que é tocado com palheta. Acervo RMCA Photographic Archives, Tervuren, Bélgica.

Em 1821, o filho do cônsul-geral da Inglaterra no Brasil e oficial da Artilharia Real Britânica, tenente Henry Chamberlain, publicaria em Londres a aquarela intitulada “*Sick Slaves*” dentre as várias pranchas que compunham seu famoso álbum *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro* [Vistas e Costumes da Cidade do Rio de Janeiro e Arredores]. Este autor esteve no Brasil acompanhando seu pai entre 1819-20, e desta passagem pelo país resultam além destas pranchas, uma série de

pequenos textos, comentários às imagens que serviam de guia para a leitura por parte do público. Interessa aqui, no entanto, atentar, como fizeram Kubik (1979) e Silva (2005), para um precioso detalhe desta imagem tão reproduzida e de fato tão pouco lida. Trata-se de dois músicos que caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro tocam dois tipos diferentes de cordofones africanos. Sobre eles Chamberlain escreveria:

Absolutamente alheios ao que se está passando, **prestando atenção somente a música**, a que todos se entregam com a mesma paixão e fervor que às danças e aos enfeites, caminham dois outros negros. **Um deles, filho de Moçambique**, toca um instrumento tosco, trazido de sua terra natal, **chamado madimba, espécie de violino com uma única corda**. **O outro, um negro do Congo**, executa uma melodia diferente no **sambee, um instrumento do seu país**. **Eles geralmente preferem as melodias pátrias a todas as outras**. E quando estes instrumentos estão em mãos hábeis, à música que produzem não é de nenhum modo desagradável (CHAMBERLAIN, 1943, p. 169). [Grifo meu]

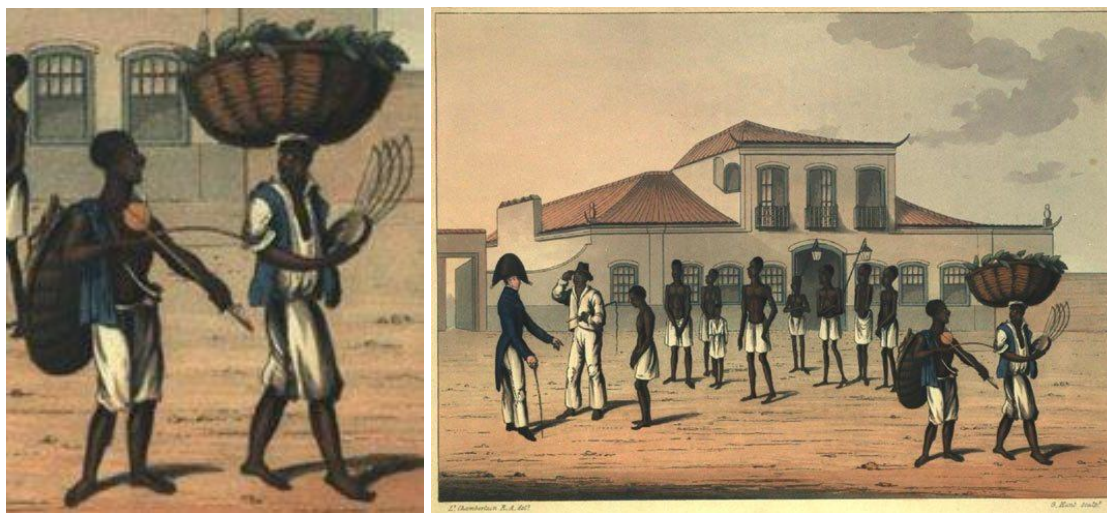


Figura 85: No detalhe da aquarela de Chamberlain, um arco musical friccionado e um pluriarco. Acervo Biblioteca Nacional.

O fragmento textual de Chamberlain revela-se então como uma fonte preciosa, pois, além de anunciar os nomes dos dois cordofones, *madimba* e *sambee*, respectivamente, ainda aponta quais seriam, segundo ele, as regiões de origem dos dois instrumentos no continente africano, o primeiro de Moçambique e o segundo do Congo.¹⁷⁹ Além disso, diz o autor, estes africanos no Rio de Janeiro, quando de posse de seus instrumentos musicais de origem, “*geralmente preferem as melodias pátrias a todas as outras*”. Tudo indica que no sudeste brasileiro, da primeira metade do século XIX, a

¹⁷⁹ Pra se ter uma ideia da raridade deste tipo de indicação, a exceção de Jean Batiste Debret e Henry Chamberlain, não conheço nenhum outro pintor viajante do século XIX que tenha descrito de que lugar da África eram oriundos os instrumentos musicais africanos representados em suas respectivas produções iconográficas.

palavra marimba ou no caso “madimba” poderia ser usada como um sinônimo de qualquer instrumento africano, ainda que provavelmente este sentido genérico da palavra fosse resultado provavelmente mais da percepção dos cronistas europeus e dos brancos da terra, do que dos próprios músicos africanos (WALSH, 1985, p. 157). Por suas características organológicas é possível inferir com certeza, como já fizeram Kubik (1979) e Silva (2005), que se trate o primeiro, de um cordofone monocórdio (ou “arco musical”) friccionado, e o segundo, justamente de um pluriarco. Sobre o monocórdio Moçambicano, provavelmente um “*tchakare*”, como são mais conhecidos hoje em Moçambique estes cordofones não nos aprofundaremos aqui neste texto.¹⁸⁰ Por ora me limitarei a discutir apenas este cordofone de tipo pluriarco, atribuído pelo autor ao Congo. Como já vimos anteriormente, se a denominação *madimba* (ou marimba), do monocórdio de fricção se revela genérica, a do pluriarco denominado *sambee*, no entanto, abre uma boa possibilidade de investigação, mas para isto é preciso voltar para as primeiras fontes centro-africanas referentes a música do antigo reino do Kongo.

A imagem mais antiga que já localizei deste instrumento até o presente momento está contida no detalhe de uma salva portuguesa decorada com motivos africanos, do início do século XVI, onde se veem vários músicos de corte que tocando marimbas, *mpungis* e pluriarcos acompanham o séquito de um dignitário justamente do reino do Congo. No entanto, é no texto do missionário capuchinho italiano Antonio Cavazzi, que se encontra a primeira descrição conhecida deste instrumento musical, observado por ele no antigo reino do Kongo, no início do século XVII:

Nsambi, quase do modelo das guitarras espanholas que não tem fundo, é outro instrumento guarnecido com cordas muito boas extraídas de certas fibras finíssimas, que são encontradas no comprimento das folhas da palmeira e em algumas outras plantas: mas a imperícia daqueles que o tocam, altera e quebra aquela pouca harmonia, que em minha opinião, o instrumento renderia. (Tradução e grifo meu).¹⁸¹

¹⁸⁰ Um texto abordando estes cordofones está previsto como parte da minha tese de doutorado em andamento, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Cortez Wissenbach, provisoriamente intitulada: “*As diásporas musicais centro-africanas e a formação das musicalidades do Atlântico Negro: Brasil, Cuba e São Tomé (Sécs. XVII-XIX)*”.

¹⁸¹ Em Italiano, na grafia original da época: “*Nsambi, quasi del modello delle Chitarre Spagnuole, che non habbiano il fondo, si è unaltro istrumento guernito di assai buone cordicelle, cavate da certe sottilissime fibre, che trovansi lungo le foglie della Palma, e di qualche altra Pianta: ma l'imperitia di chi le tasteggia, altera, e scompone quella poca armonia, che a mio giudizio renderebbe.*” (CAVAZZI, 1690, p. 133).



Figura 86: No detalhe da salva portuguesa, músicos tocando pluriarcos (*nsambi*) e cornetas de marfim (*mpungi*) acompanham um dignitário do reino do Congo. Início do séc. XVI Lisboa, Coleção Particular (In: CAIADO, 1998, p. 84).

O trecho do Padre Cavazzi, apesar de muito pouco generoso as qualidades musicais do instrumento, que são evidenciadas inclusive pela longevidade secular de seu uso, traz, no entanto, a despeito dos preconceitos seu olhar eurocentrado algumas primeiras informações relevantes. Fica evidente, a partir deste fragmento do século XVII, que *sambee*, a forma grafada por Chamberlain para o nome deste instrumento no Rio de Janeiro do primeiro quartel do século XIX, seria então uma variação do nome *nsambi* pelo qual o instrumento ainda hoje é conhecido, por exemplo, entre os bakongo da África Central ocidental, como já foi dito, a partir dos estudos de Jadinon (2013). Isto, além de corroborar para o reconhecimento da rara precisão da informação recolhida por Chamberlain sobre o instrumento, no Rio de Janeiro do primeiro quartel do séc. XIX, também é um forte indicador da duração secular de seus usos entre as várias culturas musicais da África Central ocidental, uma vez que é o próprio autor quem afirma que o instrumento teria vindo do Congo.¹⁸²

¹⁸² Fernando Ortiz (1955, Vol. V: 15-26) também localiza entre suas fontes referências históricas para o uso de *nsambi* como denominação de um cordofone centro-africano em Cuba, no século XIX, no entanto, o próprio autor destaca que no caso, por conta possivelmente de uma confusão de nomenclatura por parte do cronista, o instrumento descrito seria não um pluriarco, mas sim um monocórdio percutido, tal qual o Berimbau contemporâneo brasileiro.



Figura 87: Em dois fragmentos das aquarelas originais do manuscrito *Araldi*, de autoria do Padre Cavazzi, vemos dois músicos da corte do reino do kongo que tocam seu próprios pluriarcos (B) e dois músicos de corte com pluriarcos (um tocando e o outro apenas carregando na cabeça), que ao lado de vários arqueiros acompanham o séquito da famosa rainha Nzinga (Jinga) de Matamba. Manuscrito *Araldi*, c. 1670, Coleção Particular, Modena, Itália.

Além do seu livro publicado, é no chamado manuscrito *Araldi* (BASSANI, 1987), mantido em uma coleção particular em Modena, na Itália, que encontra-se o texto original e as várias aquarelas produzidas pelo Padre Cavazzi após seus vários anos de vida na África Central ocidental. Em três destas importantíssimas aquarelas aparecem cenas com pluriarcos.¹⁸³ Nestas cenas, observa-se algo fundamental sobre o instrumento que não apareceu no texto anterior de Cavazzi. Pelas imagens fica claro que, ao menos neste período e região, os pluriarcos serviam como instrumentos para a música das orquestras reais, tal qual suas “irmãs” (liras e harpas) que desde antiguidade sempre estiveram nas orquestras das elites do mundo mediterrâneo, do oriente médio e de toda a Europa Ocidental. Outro aspecto interessante é que em duas das cenas podemos observar que os pluriarcos são tocados em duplas, o que sugere a possibilidade de que existissem nestas orquestras de corte conjuntos de vários pluriarcos, provavelmente de dimensões e timbres diferentes, produzindo juntos assim novos encadeamentos melódicos e harmônicos, muito mais complexos do que nos sugerem as descrições preconceituosas dos cronistas europeus.

Para saber mais sobre a organologia do instrumento nesse período vejamos então outro fragmento, desta vez de Girolamo Merolla, missionário que assim como Cavazzi também esteve no século XVII em missão no antigo reino do Kongo:

¹⁸³ As aquarelas do manuscrito de Cavazzi são hoje consideradas as imagens mais antigas produzidas sobre a África Central por um europeu que de fato tenha visitado a região, uma vez que outros autores de imagens anteriores sobre a região como Dapper ou De Bry jamais estiveram no continente africano.

O outro chamado *Nsambi* tem a forma de uma guitarrinha, mas sem o braço, no lugar do qual contêm cinco arcos, com as cordas [feitas] de fibra de palmeira; querendo reduzir a consonância, fazem com que entrem mais ou menos os arcos no seu côncavo. Toca-se com os dedos indicadores de ambas as mãos, dando-se o apoio (do instrumento) avante o peito. O seu som é fraco por conta de sua pequenez, não obstante, não desagrada ao ouvido. (Tradução nossa, grifo nosso.)¹⁸⁴

Observa-se que se comparada à descrição de seu contemporâneo Cavazzi, a de Merolla se apresenta mais generosa para com as potencialidades musicais do instrumento e bem mais complexa na descrição das suas características organológicas singulares. Essa provavelmente é a primeira descrição dos seus múltiplos arcos característicos e da possibilidade de alterar sua afinação ou tessitura a partir justamente do ajustamento destes arcos flexíveis. Além disso, neste fragmento o autor traz a descrição de uma das formas mais tradicionais de tocá-lo na África, no caso, a semelhança de uma harpa, tocando-o com as duas mãos e apoiando-o ao peito. Assim como Cavazzi, Merolla também nos deixou uma imagem deste instrumento, a partir do qual se torna mais clara sua descrição da técnica de execução (Figura 5 A).

Vejamos agora então as imagens destes três exemplares de *nsambis* (abaixo), os dois primeiros do século XVII, sendo o primeiro, o já referido, pluriarco de Merolla (Fig. 5: A e B) e o segundo provavelmente do final do XIX (Fig. 5 C). Todos eles são modelos de pluriarcos de cinco cordas. Existe, no entanto, uma diferença substancial entre a representação das caixas acústicas do instrumento desenhadas por Merolla e a segunda de seu contemporâneo Praetorius, um dos mais importantes estudiosos da música europeia no século XVII.¹⁸⁵ Ainda, que nenhuma possibilidade possa ser descartada, na representação de Merolla, a forma excessivamente ovulada e desproporcional da caixa de ressonância com relação à extensão e posição dos arcos e o tamanho do corpo do executante, parece indicar, como o autor faz no texto, mais uma tentativa de aproximar sua morfologia a das guitarras espanholas da época, do que um exercício de observação

¹⁸⁴ Em Italiano, na grafia original da época: “*L’altro chiamati Nsambi, è à modo di Chitarrina, ma senza manico; in luogo di cui contiene cinque archetti, com le corde di fila di palma; e volendo ridurre à consonanza, fanno ch’entrino più, ò meno gli archetti nel côncavo: Suonasi com l’indice d’entrambe le mani, dandosegli l’appoggio avanti del petto. Il suono se è fievole pel la sua picciolezza nulla dimeno non disgrada all’udito.*” (MEROLLA, 1692, p. 172).

¹⁸⁵ Praetorius (1619) com seu livro *Syntagma Musicum* foi o primeiro autor na Europa a publicar um estudo sobre a forma e a classificação dos instrumentos musicais. Entre as pranchas deste livro, do início do século XVII, constam duas pranchas representando um grande conjunto de instrumentos da África Central ocidental, provavelmente do antigo reino do Kongo, que na publicação são equivocadamente classificados como asiáticos. Estas duas pranchas são a representação iconográfica mais antiga conhecida de um conjunto isolado de instrumentos centro-africanos. Para um estudo detalhado destas pranchas ver: Galante (2014, p.100).

atenta de suas características organológicas. Por outro lado, o mesmo não pode ser dito da representação de Praetorius (Fig. 5 B), uma rápida comparação com o exemplar ‘antropomórfico’ do Museu de Tervuren quase três séculos posterior (Fig. 5 C) revela a riqueza de detalhes que o autor foi capaz de apreender, desde a inserção dos arcos na caixa de ressonância à fixação das cordas no tampo.

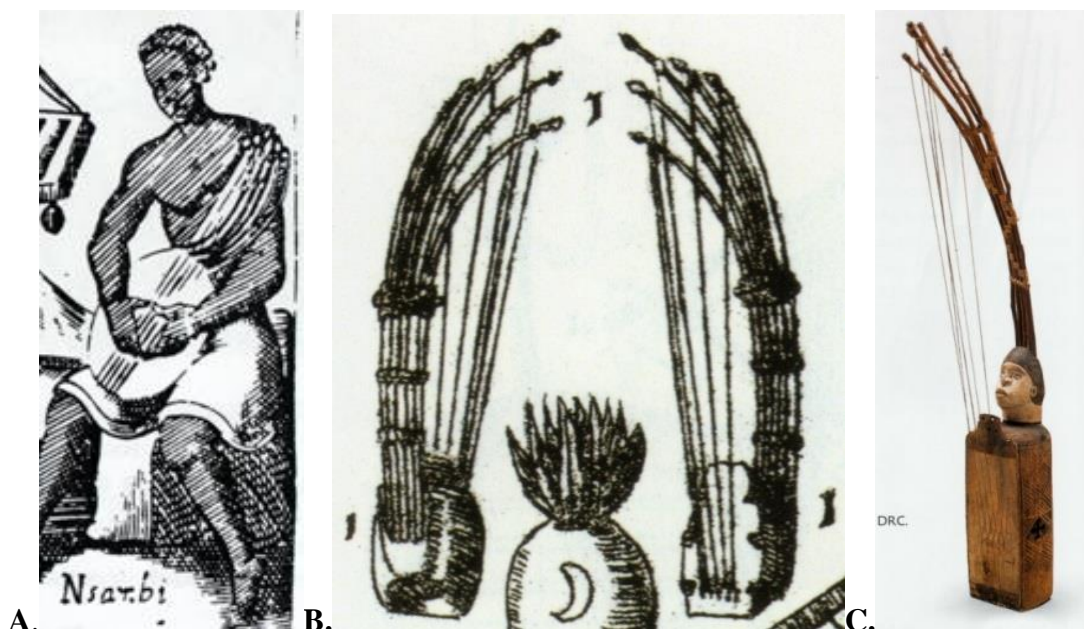


Figura 88: A) O detalhe da representação de um Nsambi do reino do Kongo em Merolla (1692). B) O verso e o reverso de pluriarco representado na prancha XXXI de Praetorius (1619). C) Um pluriarco antropomórfico Kongo-Kavati, adquirido pelo Museu de Tervuren em Maduda, na região do Baixo Congo em 1910.

Além de conjuntos formados apenas por pluriarcos as fontes apontam também, como era obviamente de se esperar, para o uso dos pluriarcos junto a outros instrumentos das musicalidades centro-africanas, especialmente aqueles tradicionalmente considerados fundamentais nas manifestações públicas dos poderes políticos ou religiosos (Fig. 6 e 8). Isto pode ser observado, por exemplo, na já referida salva portuguesa (Fig. 3), onde os pluriarcos aparecem em conjunto com um *mpungi* (corneta de marfim) ou em outras duas impressionantes imagens, separadas entre si por mais de dois séculos (Fig. 6 e 7), onde aparecem em conjunto com grandes *ngomas* (tambores).¹⁸⁶

¹⁸⁶ Ao lado dos *ngongi* (sinos duplos de metal), os *mpungi* (cornetas de marfim) além de instrumentos musicais, são considerados em si mesmos (em sua materialidade), importantíssimas insígnias das parafernalias do poder político em todas as culturas onde estão presentes na África Central, como também atestam vários pesquisadores e cronistas desde o século XVII (Redinha, 1984).

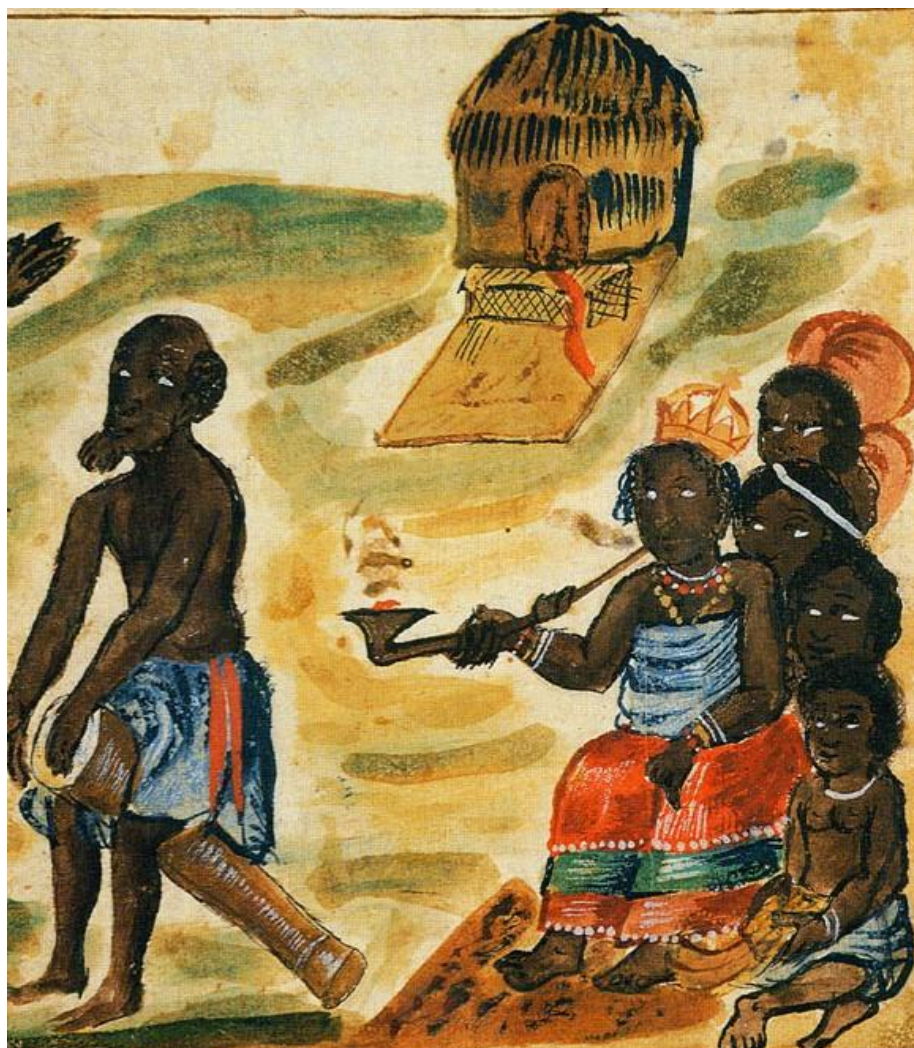


Figura 89: A rainha Nzinga (Jinga) de Matamba em seu trono acompanhada em audiência pública por um uma orquestra de tambor e pluriarco. Manuscrito Araldi, c. 1670, Coleção Particular, Modena, Itália.

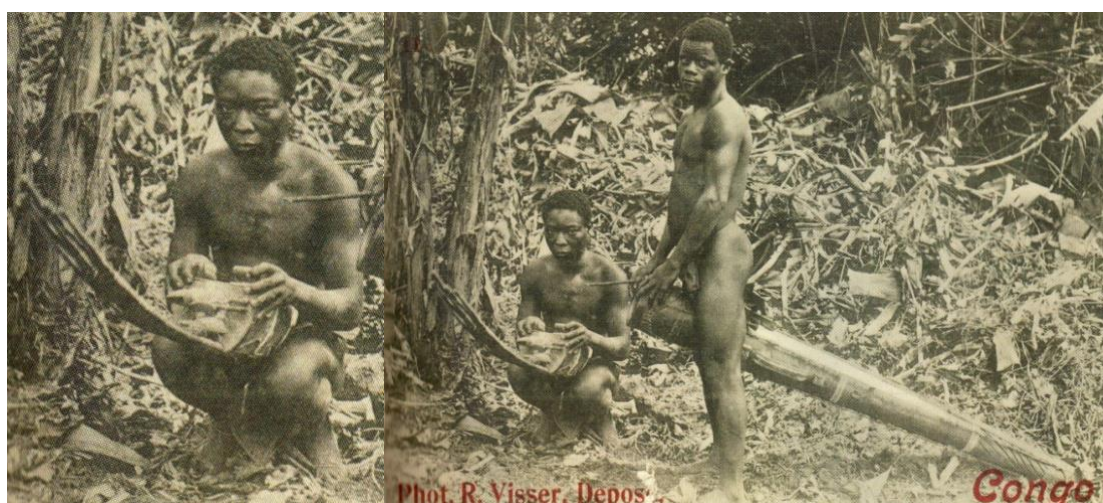


Figura 90: Cartão postal mostrando em área de floresta dois músicos (talvez Bavis ou Yombes do Mayombe?) num conjunto de tambor e pluriarco (nsambi) – Região do baixo Congo (República Democrática do Congo), início do século XX. Fotografia de R.Visser. Acervo RMCA Photographic Archives, Tervuren, Bélgica.



Figura 91: Um Nganga (“feiticeiro”) Bavili (cantando?) posa segurando na mão um nkissi (estatuária sagrada), com vários outros aos seus pés, acompanhado por dois músicos que tocam pluriarco e tambor. Antigo Congo Francês, atual Rep. do Congo – “Scène de Fétichisme Bavili” (Ed. collection Audema) 1900-1904. Acervo Museum of Fine Arts de Boston.



Figura 92: O saque do Palácio real Akon. Laikom, atual Rep. dos Camarões, Janeiro de 1905. Acervo do Instituto Frobenius de Frankfurt, Alemanha.

Em mais um eloquente exemplo da importância que os pluriarcos tinham para as sociedades centro africanas, numa terrível imagem do início do colonialismo europeu na África, vemos militares alemães que, após a derrota do soberano Kom, posam vitoriosos para uma fotografia junto ao grande tesouro pilhado dentro do palácio real Akon, no atual território da República dos Camarões. No detalhe (a dir.), um homem de olhar triste (um músico de corte?) também posa sentado com um grande pluriarco de cinco cordas em seu colo. Em qual museu europeu estará sendo ‘bem conservado’ hoje este extraordinário instrumento musical brutalmente saqueado de seu povo?



Além da profunda vinculação com os poderes políticos e religiosos que apenas sublinhei anteriormente (sendo essa uma categorização eurocêntrica, por si só, bastante questionável dependendo do contexto histórico/social analisado), vale destacar ainda outro aspecto social ligado a alguns tipos específicos de pluriarcos centro-africanos. Em algumas sociedades da África Central ocidental o instrumento está intimamente ligado à experiência social dos viajantes. Nestas culturas, principalmente os povos da região central e sudoeste da atual República de Angola, estes instrumentos (modelos de menor tamanho), denominados *chihumbas*, são tradicionalmente usados por caminhantes, tal qual se usam também boa parte dos lamelofones, para aliviar e entreter nas marchas, tanto em curtas caminhadas cotidianas entre aldeias e roças, como em longas viagens comerciais.

Tem se distinguido dois modelos de lira no sul da província: a lira dos viajantes e dos pastores. A primeira apresenta sete ou oito cordas de metal e as dimensões são mais constantes, aproximadamente 50 centímetros de caixa. Este instrumento é, geralmente, guarnecido de vibradores, colocados quase na extremidade dos arcos. Os Handas de Hóqui cultivam o exercício duma lira idêntica que designam também *otxiumba*, neste caso, com nove cordas. (Redinha, 1984, p.56)



Figura 93: Em fotografia de campo de Kubik (1979), o jovem handa Uzavela, então com cerca de 18 anos de idade, caminha para a sua roça a cerca de 10km de Mambondwe, tocando sua *chihumba* (pluriarco). Mukondo, Dinde/Quilengues, sudoeste de Angola - 1965.

Este aspecto parece particularmente importante para entender-se a inserção social do instrumento em sua diáspora no Brasil. Segundo Jocelynn Murray, citado por Silva (2006):

A *chihumba* de vários arcos ou alaúdes de arcos é um instrumento muito popular entre os povos do sudoeste de Angola. Toca-se muitas vezes enquanto se vai caminhando, durante uma longa viagem. Muitas das canções fazem referência à longa marcha, com cargas de mercadoria, das zonas rurais até o porto de Benguela, que foi também um importante centro de deportação de angolanos, cujo destino era o trabalho como escravos no Novo Mundo, especialmente no Brasil.¹⁸⁷

Agora que já temos ao menos um panorama geral dos múltiplos significados e funções possíveis atribuídos aos pluriarcos nas várias sociedades da África Central, deste largo espectro temporal, é chegada a hora de retornar-se novamente o olhar sobre as fontes

¹⁸⁷ Segundo a base de dados do tráfico atlântico de escravos (ELTIS e RICHARDSON, 2010) foram desembarcados vivos no Brasil ao longo de todo o período do tráfico pelo menos 661.000 escravizados oriundos do porto de Benguela, destes 491.000 foram desembarcados apenas na região sudeste do país.

que documentaram a existência destes instrumentos no Brasil. Além da aquarela e da descrição de Chamberlain discutida na introdução deste artigo, existem apenas quatro outros documentos, todos eles iconográficos, que atestam esta presença. O mais antigo deles, é de um pluriarco registrado no Norte do Brasil no final do século XVII. Sobre ele Silva (2006, p. 71) afirma que numa:

(...) fantástica imagem produzida por Codina e Freyre no final do século XVIII, quando da viagem de pesquisa do cientista luso-brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira pela região norte do país. O documento que ficou conhecido como *Memória da Amazônia, a viagem philosophica de Alexandre Rodrigues Ferreira pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Matogrosso e Cuyabá, 1883-1792*, aparece o primoroso desenho aquarelado de uma chihumba de 7 cordas, sob o título *Violla q. tocão os pretos*.

Violla q. tocão os Pretos

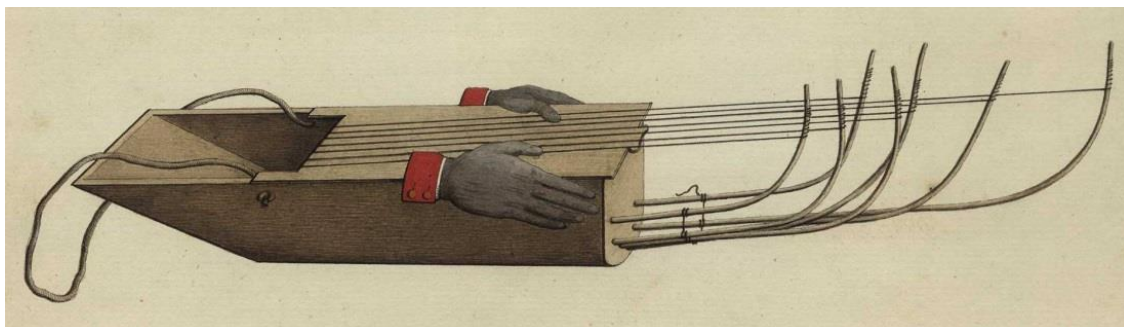


Fig. 94: “*Violla q. tocão os pretos*”- Pluriarco registrado no norte do Brasil no final do século XVII (Codina e Freyre, Expedição Alexandre Rodrigues Ferreira – Acervo Biblioteca Nacional)

Ainda sobre a imagem deste pluriarco (Fig. 11) registrado pelos desenhistas da expedição de Rodrigues Ferreira, Kubik (1979, pag. 46) nos informa que:

The type of bowlute drawn by ferreira finds its counterpart (...) in southwestern Angola, in the hinterland of the port of benguela. When I studied there in 1965 it was still a most popular instrument played by old and young people alike. I noted the Humbi and Handa name chihumba. This type of bowlute is different in its construction from the Zaïrean and West African specimens. The chihumba, this is what Ferreira drew in his picture.

I recorded a great number of bow-lute players in that area in 1965. My photograph of Uzavela from Mukondo (Dinde/Quilengues) shows how Ferreriras's type of bow-lute has lived on in southwestern Angola until the present time. The instrument of Uzavela as all the others I recorded can be comparad in nearly every detail to the late 18th century Brazilian document. Only the number of strings is different, eight for Uzavela and seven for Ferreira's African musician in northern Brazil. Uzavela's playing position should give a fair idea about how the Angolan-originated bow-lute was played in northern Brazil in Ferreira's time, in spite of the enormous time difference.



Figura 95: Pluriarcos da região sudoeste de Angola. Segundo Kubik (1979): “The two instruments belonged to Chief Arturo Branco, of village Mambondwe (Circunscrição Dinde, Quiengues), who was himself an excellent player of the chihumba (bow-lute). The people in this village are Vahanda, speaking Luhanda language.” – Gerhard Kubik, Angola, 1965.



Figura 96: *Tchihumba* originária de Angola, séc. XX – Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, Portugal – Foto António Rento (2004). Retirada de Silva (2005).

De fato, a semelhança organológica entre o pluriarco registrado na região norte do Brasil (Fig. 11) e as chihumbas fotografadas por Kubik no sul de Angola (Figs. 10 e 12), quase dois séculos depois, é realmente impressionante, corroborando muito para a hipótese do autor de que a expedição de Ferreira tenha de fato se encontrado com a chihumba possivelmente de algum centro-africano *benguela* em diáspora pela Amazônia. Kubik (2004) acredita inclusive que a partir dos modelos de chihumbas estudadas por ele em Angola, no séc. XX, seja possível hoje inferir qual seria a afinação deste pluriarco registrado pela expedição Ferreira no norte do Brasil no séc. XVIII.



Figura 97: “*Moleque com Berimbau de Quatro Cordas e Cesto na Cabeça*” - Joaquim Cândido Guillobel, c. 1814 (GUILLOBEL, 1978).

Além do desenho avulso conservado na Biblioteca Nacional a expedição de Ferreira infelizmente não deixou nenhuma outra informação textual sobre o pluriarco retratado que, ao que tudo indica, foi levado para Europa junto com os demais objetos recolhidos por essa expedição na Amazônia, onde depois provavelmente desapareceu (Silva, 2005). No entanto, se não existe nenhuma referência documental sobre quais seriam os usos desta *chihumba* na Amazônia do final do séc. XVIII, por outro lado, felizmente existe o desenho acima do militar e aquarelista português Joaquim Cândido Guillobel (Fig. 14) que oferece boas pistas. Em primeiro lugar, cabe apontar que hoje acredita-se que foi justamente dá cópia desta imagem, datada de 1814, que o tenente Chamberlain tenha feito a sua representação do pluriarco *sambee* (*nsambi*), publicada poucos anos depois, o que, ao contrário de hoje, era um procedimento artístico absolutamente comum na época. Infelizmente, como todos os demais autores, a exceção de Chamberlain e Debret, Guillobel também não deixou nenhuma descrição por escrito do instrumento. Apesar disso, a composição da cena criada pelo artista no desenho oferece importantes indícios para pensar o que seria um dos principais usos destes instrumentos nas comunidades centro-africanas do Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX, ou da Amazônia do final do século XVIII. Vê-se na imagem um homem que, andando pelas ruas do Rio de Janeiro tocando seu *nsambi*, carrega em sua cabeça um cesto com plantas, provavelmente algum tipo de verdura para a venda. Ao olhar essa imagem impossível não se lembrar de duas aquarelas feitas por J. B. Debret onde aparece exatamente este mesmo tipo de cesto. Conhecido no Brasil do século XIX como “*capoeira*”, esse tipo de cesto quando fechado era usado para transportar galináceos para comercialização.¹⁸⁸ E é justamente esse uso que Debret representou em uma de suas gravuras, denominada “*Negros vendedores de aves (Négres vendeurs de volaille)*”. Nela dois homens que vendem galinhas e perus estão conversando em uma esquina da cidade, um deles, com uma grande *capoeira* de perus sobre a cabeça, leva também pendurada no braço esquerdo uma *marimba* ou *quiçanje* (lamelofone) de cinco teclas (lamelas).¹⁸⁹ Tal como fariam se estivessem caminhando para suas as roças ou viajando para vender seus produtos nos mercados em Angola, é possível dizer que estes vendedores africanos do Rio de Janeiro (Fig. 14 e 15) usavam seus instrumentos musicais tanto para passar o

¹⁸⁸ “*Capoeira*” [Do ant. *capon (var. de capão) + -eira, poss.] “*Gaiola grande ou casinhola onde se criam e alojam capões e outras aves domésticas*”.

¹⁸⁹ Em suas múltiplas variações estes eram, sem dúvida, os instrumentos musicais mais populares entre os africanos no Brasil, até pelo menos a metade do século XIX. Para um estudo aprofundado sobre os lamelofones africanos no Brasil ver, Kukik (1979/2004) e Silva (2005).

tempo, como descreve, dentre outros, o próprio Debret, como também para a sua própria atividade comercial, uma vez que os instrumentos poderiam oferecer ótimo suporte melódico para as canções dos pregões de qualquer que fosse o produto a venda. Não é a toa que abundam, no Rio de Janeiro, da primeira metade do século XIX, imagens de vendedores e carregadores de produtos que tocam alegremente seus lamelofones pelos caminhos da cidade.



Figura 98: “Negros vendedores de aves” - J. B. Debret (c. 1830) – Acervo dos Museus Castro Maya, (RJ)

O mesmo poderia ser dito, por exemplo, de uma incrível fotografia, da segunda metade do século XIX, de um vendedor de galinhas que faz seu pregão usando um urucungo (monocórdio semelhante ao berimbau brasileiro contemporâneo), sendo essa a única fotografia oitocentista conhecida deste instrumento nas Américas (Emakoff, 2004). Por outro lado, não podemos descartar a possibilidade de que estes instrumentos, cordofones (monocórdios ou pluriarcos) e lamelofones, fossem ao mesmo tempo tocados nas ruas ou nas casas com diversas funções espirituais/religiosas, por exemplo, para abrir caminhos e afastar malefícios, como também ocorria, como vimos, há séculos (talvez milênios) quando tocados, por exemplo, pelos ngangas da África Central. Isso pode ser atestado, por exemplo, pela eloquente imagem, também de Debret, de um chefe de uma comitiva de carregadores de café que lidera a perigosíssima descida de seu grupo pela Serra do Mar portando no corpo uma grande quantidade de elementos apotropaicos (ervas pelo corpo, um chifre de carneiro) e em sua mão um lamelofone.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Ver: “Carregadores de café a caminho da cidade (Convoi de café s'archeminant vers la ville)” - J.B. Debret (1826) Aquarela sobre papel – Acervo Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

Das cinco imagens conhecidas de pluriarcos no Brasil, a quarta a ser analisada aqui, é justamente uma imagem de autoria de Debret (Fig. 16). Como nos casos das imagens da expedição de Ferreira e de Guillobel, Debret infelizmente não nos deixou o nome africano do instrumento, mas nomeia o seu rascunho como “Viola de Angola – musica dos pretos”, o que faz uma alusão bastante clara a identidade cultural diásporica com a qual o instrumento estava vinculado no Rio de Janeiro daquele período. Além disso, assim como no caso do pluriarco do Norte, Debret chama o instrumento de “viola”. Como esclarece Silva (2005, p 353) historicamente: “Os cordofones de corda dedilhadas são largamente utilizados no Brasil e curiosamente designados violas. Termo genérico que nem sempre coincide com as violas de dez cordas propriamente ou os cordofones de fricção parentes das rabecas e violinos”. Assim, pode-se dizer que até o final do século XIX qualquer cordofone no Brasil, (dedilhado, friccionado ou percutido) seria chamado de “viola”, mesmo tratando-se de cordofones indígenas ou africanos.¹⁹¹ Fenômeno de todo semelhante a já citada associação linguística/musical contemporânea entre os cordofones dedilhados ocidentais e os pluriarcos nas culturas da África Central ocidental. Esta imagem de Debret, que infelizmente não chegou a ser incorporada a publicação de sua “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”, revela a inigualável sensibilidade do pintor viajante, como o grande ‘proto-etnógrafo das culturas africanas e afro-brasileiras do período. Nos seus três planos, essa imagem espetacular apresenta todos os detalhes da organologia do instrumento de uma maneira que só seria igualada novamente, a partir das pesquisas de campo dos etnógrafos coloniais belgas na África Central mais de um século depois.

¹⁹¹ Não é atoa que o berimbau contemporâneo de timbre médio ou agudo é chamado tradicionalmente na capoeira de “Viola” ou “Violinha”.

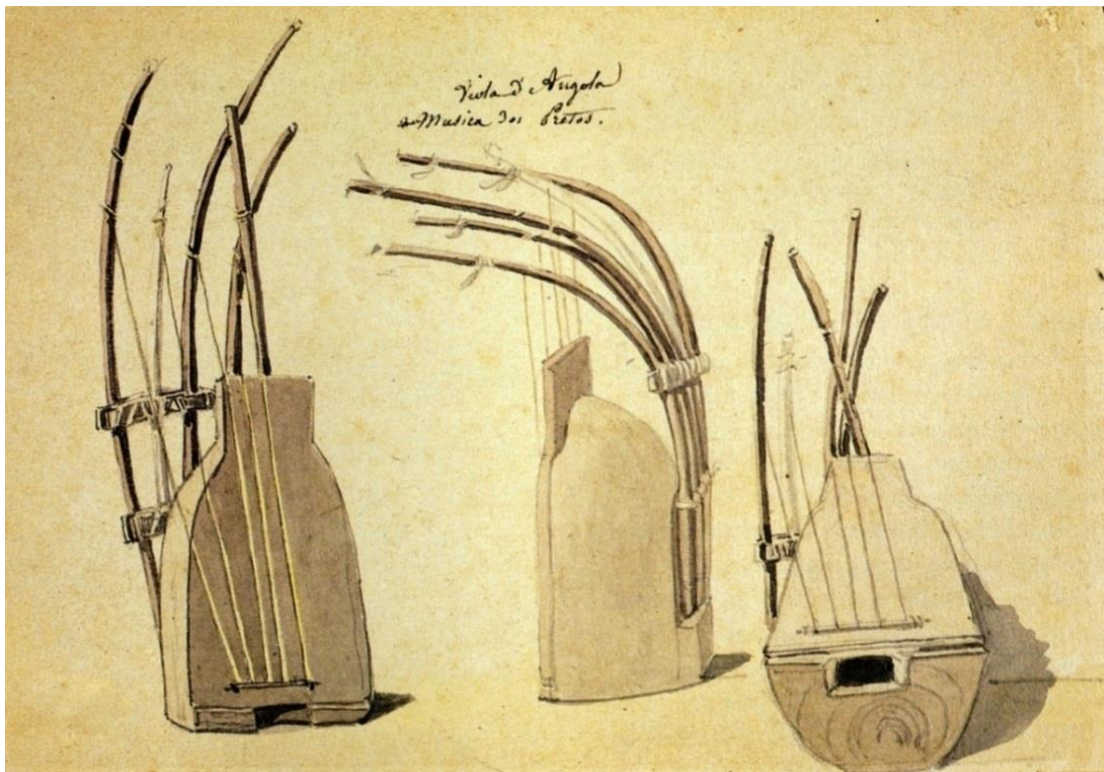


Fig. 98: “Viola d’Angola – Musica dos Pretos” J.B. Debret (c. 1820) – Acervo Museu Castro Maya, (RJ).

Assim, se por um lado faz-se imprescindível estudar as fontes iconográficas africanas para entender-se a existência histórica destes instrumentos no Brasil, por outro, também é imprescindível passar-se pelas fontes brasileiras para poder pensar a história possivelmente milenar destes instrumentos na África Central.¹⁹² Nesse sentido, é impressionante notar a semelhanças organológicas existentes (desenho do tampo, caixa acústica, traves nos arcos, encaixe dos arcos na madeira) entre o modelo desenhado por Debret e um pluriarco desenhado, mais de meio século depois, por um explorador colonial chamado Charles Callewaert, na atual Rep. Democrática do Congo (Fig. 17). Seria então este pluriarco de Debret outro modelo de *nsambi*? Apenas outras pesquisas posteriores poderão responder isso, mas desde já uma análise mais profunda das tipologias organológicas dos pluriarcos existentes hoje na África Central ocidental parece ser uma boa estratégia de investigação.

¹⁹² No caso do estudo dos lamelofones estas histórias dos dois lados do Atlântico estão ainda mais conectadas, uma vez que as imagens conhecidas mais antigas desse tipo de instrumento exclusivamente africano existentes no mundo foram feitas no Brasil e não na África. O mesmo também ocorre com os monocórdios de fricção da África Austral.



Figura 99: “Instrumentos musicais do Congo” - Charles Callewaert (c. 1880) Acervo RMCA Photographic Archives, Tervuren, Bélgica.

A última imagem a ser analisada neste artigo talvez seja a mais excepcional de todas elas. Trata-se de uma fotografia de um músico e seu pluriarco que foi feita no interior da província do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX (Fig. 18). Esta é a única fotografia conhecida de tipo de cordofone africano no Brasil e provavelmente nas Américas. Pertencente à coleção particular de Ruy Souza e Silva, foi publicada em livro pela primeira vez por George Ermakoff (2004), infelizmente sob a legenda: “*Negro portando objeto desconhecido*”. Se uma legenda como essa já era ruim, considerando a importância documental deste registro único para a história da diáspora musical africana nas Américas, podemos dizer que a legenda publicada para mesma foto (agora em grande formato) no livro lançado pelo Museu Afro Brasil, em novembro de 2016, com textos do próprio colecionador Ruy Souza e Silva e também de Emanuel Araújo e Lilia Schwarcz, é, para dizer o mínimo, ‘curiosa’, tratando-se no caso evidentemente de um cordofone: “*homem portando instrumento de sopro de fabricação própria*”. Além da questão do instrumento de sopro que acredito, pelo avançado do texto, dispense comentários, ainda não consegui entender até aqui como foi possível para estes importantes pesquisadores das culturas afro-brasileiras (no caso Araújo e Schwarcz) aferir apenas pela fotografia que o instrumento tenha sido de fato feito pelo músico retratado, ou até mesmo que tenha

sido feito no Brasil. Queixas à parte, o que podemos inferir, com alguma segurança, é que a fotografia deste músico e seu pluriarco foi feita no Vale do Paraíba Fluminense (região com a maior densidade demográfica de africanos no Brasil no século XIX), como revela o selo “*Petrópolis*” da revelação impresso na fotografia e também as sacas de café dentro do armazém no segundo plano. Pode-se inferir também tratar-se de um velho músico, provavelmente africano, ainda escravizado, uma vez que ele se encontra descalço. Segundo Silva (2006: p.71), o primeiro pesquisador que identificou corretamente a imagem:

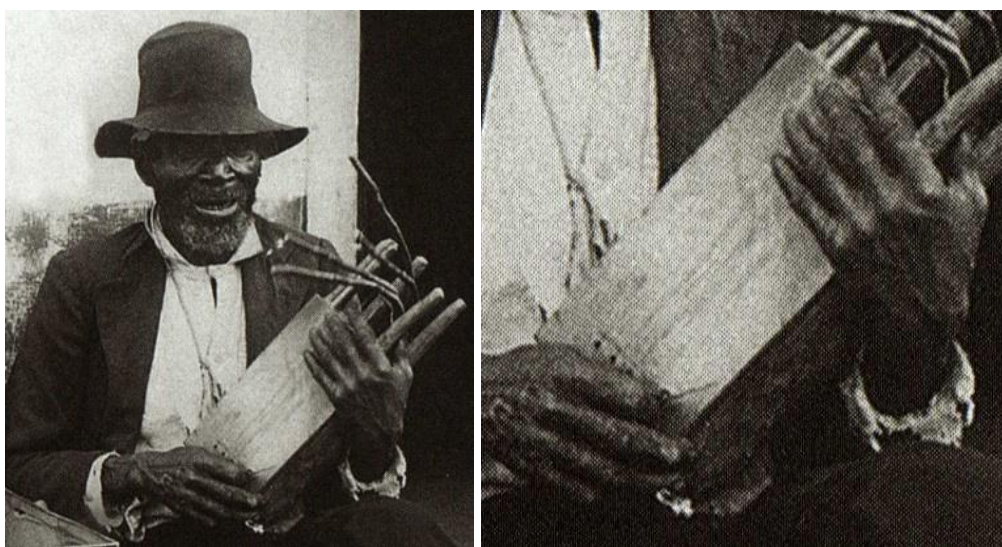
(...) podemos sustentar sem sombra de dúvida, que o instrumento fotografado é uma *chihumba* de quatro cordas. (...)

O fato de que a postura corporal do personagem não seja típica na execução desse instrumento sugere que a imagem possa ter registrado o momento de transição de uma técnica africana para outra, utilizada para executar as violas ibéricas, que foram adotadas pelos africanos desde os primeiros contatos com cordofones lusitanos.



Figura 100: Um músico velho e seu pluriarco centro-africano - Vale do Paraíba (c. 1900). Acervo Ruy Souza e Silva.

Sem dúvida, a disposição na pose, destacando a maneira do músico dedilhar as cordas do instrumento e a existência de uma caixa própria para guardá-lo, fazem desta fotografia um documento excepcional, mesmo porque já aquela altura o instrumento devia ser muito raro no Brasil. Corroborando a afirmação de Silva, a posição do músico ao dedilhar esta chihumba, oposta aquela tradicional (tocada como harpa) que vimos na fotografia de Kubik ou no desenho da expedição de Ferreira (Fig. 10 e 11) parece mesmo sugerir que no final do século XIX os músicos centro-africanos no Brasil estivessem adaptando seus instrumentos às técnicas de execução dos cordofones ocidentais, e vice-versa.



A cultura musical afro-brasileira no século XIX alimentou-se desses conhecimentos africanos traduzidos em cordas dedilhadas, percutidas ou friccionadas, tocadas com arco como os violinos e rabecas, cujas caixas de ressonância eram feitas de cabaça, casca de coco ou madeira. As “viololas”, “violelas” e pluriarcos quebram o estereótipo da música africana como “essencialmente rítmica” (Silva, 2006: p.71).

Se hoje o instrumento melódico de maior “suporte” da música tradicional brasileira é a chamada viola (“caipira” a partir da década de trinta) e da chamada música popular urbana o violão, tornar-se cada vez mais importante entender o papel que os cordofones (assim como lamelofones, xilofones e aerofones) africanos tiveram na consolidação dessas musicalidades e técnicas contemporâneas. Visto que até hoje nas narrativas oficiais da música brasileira (todas elas infelizmente eurocentradas) essas musicalidades são pensadas apenas como oriundas de uma suposta matriz europeia (ibérica), uma vez que das musicalidades africanas teriam vindo para o Brasil, como critica o fragmento citado de Silva (2006), “*apenas ritmo*”.

Assim, acredito que no século XXI não será mais possível aos historiadores da música brasileira escantear, ou pior ainda apagar, como em geral tem sido feito até aqui, o papel que os cordofones, bem como os instrumentos de sopros, africanos tiveram na conformação das musicalidades afro-brasileiras e das músicas populares urbanas delas derivadas desde o século XIX. Portanto, ainda que o desafio de recuperação da historicidade desses processos se mostre de fato hercúleo, continuar no nosso século assistindo para essa narrativa racista de uma África “apenas rítmica” é ser conivente não apenas com o histórico silenciamento estrutural das culturas negras do Brasil, como também, haja vista a profusão de documentos possíveis, com a precaríssima pesquisa empírica que no tocante as culturas negro-africanas infelizmente continua se perpetuando nas escolhas metodológicas de muitos trabalhos sobre a história social da cultura em nosso país.

Considerações finais:

A partir da discussão apresentada nos capítulos anteriores espero ter sido capaz de mostrar ao menos um panorama de enunciação da complexidade (e das potencialidades) dessa história da diáspora africana que pretendi narrar aqui por meio de seus sinos e sineiros. Na interseção desse enorme e violentíssimo conflito civilizatório, que por meio da escravidão e dos seus desdobramentos coloniais em ambas as margens do Atlântico funda a experiência de modernidade no Ocidente, os africanos e seus descendentes buscaram (re)construir em diáspora os seus próprios mundos. Sob o permanente terror do escravismo e da terrível continuidade do supremacismo branco, buscaram sempre edificar suas culturas em diáspora tomando para si aqueles símbolos, linguagens e objetos de matriz cultural europeia que melhor pudessem traduzir ou ao menos convergir para os próprios elementos materiais e imateriais de suas culturas e valores civilizatórios de origem. Nessa experiência marcada permanentemente por aquilo que Du Bois sabiamente chamou de uma “*dupla consciência*”, buscaram manter ou menos traduzir, adaptando da melhor maneira possível, seus saberes/fazer, culturas e tecnologias na construção de seus próprios projetos de vida e liberdade.¹⁹³ Inúmeros autores referenciais, como o próprio Du Bois, brasileiros e estrangeiros, se debruçaram sobre essa questão, desde a segunda metade do século XIX até os dias de hoje, analisando ao mesmo tempo nuances e complexidades dessa gigantesca história da diáspora africana de maneira muito mais profunda e relevante do que eu jamais seria capaz de fazer.¹⁹⁴ Meu intuito aqui foi apenas o de tentar mostrar especificamente como uma História Social dos sineiros africanos e de seus sinos, nesse caso, os centro-africanos, pode contribuir para uma compreensão histórica mais profunda sobre a complexidade do legado civilizatório africano em diáspora no Brasil, como já havia tentado fazer antes com a minha dissertação de mestrado sobre os tambores de fricção oriundos dessa mesma região do continente africano.

Nesse sentido, como mostrei em outros momentos da tese, acredito também que as artes afro-brasileiras tenham sempre produzido elaborações críticas e sínteses sobre essas questões de maneiras que seriam quase que impossíveis para o fazer histográfico,

¹⁹³ DU BOIS, W.E.B. *The souls of the black folk*. New York: Vintage Books, 1970.

¹⁹⁴ Além da leitura de Du Bois fui profundamente impactado pelas leituras de teóricos da diáspora africana como Manuel Querino, Beatriz Nascimento, Leda Maria Martins, Edimilson de Almeida Pereira, Salomão Jovino da Silva, Michel-Rolp Trouillot, Paul Gilroy, Stuart Hall, e outros.

uma vez que também permitem, por meio de suas construções em variadas linguagens estetizadas, infinitas outras formas de absorção e fruição da História. Como não poderia deixar de ser, isso também se estende a questão dos sinos. Por isso gostaria de encerrar esse trabalho analisando duas alegorias, em distintas linguagens artísticas, que se constituem quase como monumentos das artes negras sobre a história da diáspora africana no Brasil. A primeira delas é a obra “*Incômodo [Disturbance]*”, do grande artista visual afro-brasileiro Sidney Amaral, nascido em São Paulo em 1973 e precocemente falecido nessa mesma cidade em 2017. A obra pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e se constitui como um tríptico alegórico das lutas por liberdade da diáspora africana no Brasil.¹⁹⁵ Segundo MENEZES (2021, p.337-338):

O trabalho de Amaral articula cinco telas para contar outra versão, não oficial, do antes (à esquerda), durante (ao centro) e depois (à direita) da abolição da escravidão. A inspiração parece ter vindo do desenho de Raul Pompéia, *A Vendôme da Abolição*, dedicado ao abolicionista Luiz Gama. (...) O tom da tela de Amaral, contudo, é bastante diverso do desenho de Pompeia: no lugar do castigo, é uma emboscada organizada por quilombolas que ilustra o passado; o futuro vingativo cede espaço a um amanhã esperançoso, grávido. A referência à lei do ventre livre, de 1871, é traduzida para a lei dita áurea de 1888 – uma lei como sabemos, que pouco brilho teve para justificar sua alcunha. A figura masculina de Luiz Gama é deslocada, dando lugar a uma mulher negra sobre o topo de um pelourinho em chamas, agora no lugar da torre humana de escravizados.



Figura 101: Sidney Amaral, *Incômodo [Disturbance]*, 2014. Cinco desenhos em aquarela, grafite, guache, lápis de cor e tinta de caneta permanente sobre papel. 191,5 cm × 327 cm × 4 cm. Acervo

¹⁹⁵ Também existe no Museu Afro Brasil, em São Paulo, uma outra obra do artista que lhe serviu de estudo para essa da Pinacoteca de São Paulo, por isso mesmo denominada “Estudo para incômodo” de 2014.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil. Doação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura, 2017.



Por meio disso que Menezes denominou como um “*Caleidoscópio*” de imagens, muitas delas icônicas no imaginário iconográfico sobre as culturas afro-brasileiras, percebemos como o artista reelabora as relações e os destinos de seus personagens. Ainda sobre a mesmo trabalho é também Hélio Menezes quem nos diz que:

A obra faz uma citação a dois procedimentos, duas técnicas de geração de imagens cujas histórias guardam relação íntima e promíscua com o estabelecimento e reforço de visualidades pejorativas sobre corpos negros na história da arte no Brasil: a aquarela, técnica bastante empregada pelos viajantes que estiveram no Brasil no século XIX, como J. B. Debret e J. M. Rugendas, e que produziram uma iconografia fundamental sobre a escravidão; e a fotografia – essa tecnologia apareceu no Brasil já em seus primórdios, com os experimentos de Hercule Florence e a geração de fotógrafos do século XIX que atuaram no Brasil, como Christiano Júnior, Auguste Stahl e Marc Ferrez. O trabalho de Sidney Amaral parece propor uma espécie de contranarrativa histórica. Uma releitura e reescrita da história em que, dessa vez, são os negros que assumem o protagonismo, saem da condição de objetos passivos, como na tela *A libertação dos escravos* (1889; estudo), de Pedro Américo, que Amaral tomou por antípoda, para a de sujeitos ativos de sua própria história. “Uma história que não era contada, mas pressuposta”, e que ganharia uma linguagem plástica que prescinde justamente da diacronia, causando efeitos de superposição de personagens e tempos históricos num só plano sincrônico. A cultura visual do período repetia monotonamente o mote da princesa branca imaculada salvadora, como nas telas *Assinatura da Lei Áurea* (1888, estudo) de Victor Meirelles, no desenho *Livre!* (c. 1884), de Angelo Agostini, ou ainda posteriormente, como *Alegoria da Abolição no Ceará* (1937), de Raimundo Cela. Desse modo, o 13 de Maio ia se formulando visualmente como uma dádiva, um presente da regente à população negra, devidamente agradecida, de preferência agachados.¹⁹⁶

O meu propósito, no entanto, ao trazer a obra artística de Amaral para este trabalho de pesquisa histórica é o de buscar complementar a rica análise de Menezes abordando especificamente a imagem desse sino e de sua sineira elaborados pelo artista. Como disse anteriormente, acredito que somente a sensibilidade e a criatividade inspirada de um grande artista como Amaral poderia produzir uma imagem tão poderosa instigante para pensar os sentidos mais profundos dos sinos nos imaginários culturais e históricos afro-brasileiros. Embora não tenhamos no Brasil nenhum sino monumentalizado como símbolo de nossa Independência política, a exemplo do famoso sino estadunidense, ou algum que efetivamente tenha simbolizado a abolição formal da escravidão no país, fica evidente pela marcação no interior da campana a associação direta estabelecida pelo artista entre o marco do “*13 de maio*” e a sua elaboração de um “*sino da liberdade*” afro-

¹⁹⁶ MENEZES, Hélio. “Arte Afrobrasileira contemporânea: entre políticas de (auto)representação, ativismos e produção de contranarrativas históricas”. In: *Relações do conhecimento entre arte e ciência: gênero, neocolonialismo e espaço sideral: volume 1 e 2*. coordenação Helena Bociani Nader, Paulo Herkenhoff. organização: Martin Grossmann e Liliana Sousa e Silva. Instituto de Estudos Avançados. 2021, p. 338-339.

brasileira. Tendo essa imagem em vista, não posso deixar de me lembrar, no entanto, do fragmento de uma coluna publicada em abril de 1888 pelo “*o Asteroide*”, periódico abolicionista da cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia (abaixo).¹⁹⁷

Alli o povo só crê em escravo, titulares sem rendas, repiques de sinos, foguetes, musicas e tudo mais que cega o espirito e entretém a ingnoraucia. Essas cousas de progresso como seja: abolicionismo, sociedades litterarias, industria não existe; em summa, moralmente falando, todo Santo Amaro é um só tronco.

Como se vê no fragmento acima, a coluna faz uma crítica aberta a suposta vocação escravista da cidade vizinha de Santo Amaro da Purificação. Manifestando uma visão nitidamente vinculada ao imaginário racista e elitista de certo abolicionismo branco, seu autor afirma que “*repiques de sinos*”, “*música*”, “*foguetes*”, junto com a própria escravidão, seriam símbolos do suposto atraso civilizatório santamarense, em oposição as “*coisas de Progresso*”, que seriam “*abolicionismo, sociedades literárias (e) indústria*”, que segundo o autor ali não existiam. Em coluna publicada no mesmo jornal poucos dias antes, provavelmente pelo mesmo autor, havia sido dito que em comparação com o abolicionismo do “*patriótico exemplo dos de São Paulo*” a província da Bahia seria a “*mais retardatária de todas as províncias do Império*”. E na sequência emendava o autor: “*parece que as demais províncias tem em razão de julgar o patriotismo da nossa mulata velha pelos repiques de sinos, foguetes, vatapá e tudo finalmente que se traduz em pataquadas!... E nós, que somos baianos, abaixamos a vista cheios de vergonha diante dessa tétrica verdade*” (grifos meus).¹⁹⁸ Eu não seria capaz, e tampouco caberia aqui avaliar a veracidade da assertiva sobre a suposta vocação escravista de Santo Amaro e o atraso do abolicionismo baiano em relação a São Paulo, às vésperas do 13 de maio, ainda que me pareça muito sintomático de qual seria o perfil ideológico do autor e o de seu projeto de abolição, o seu louvor público ao suposto “*patriotismo*” “*dos briosos lavradores*” Paulistas. O que me interessa, no entanto, é mostrar o absurdo racista da

¹⁹⁷ Jornal “O Asteroide - Órgão da Propaganda Abolicionista de Cachoeira” (BA) 11.04.1888.

¹⁹⁸ Idem, 30.03.1888.

associação direta entre a escravidão e as tradições afro-brasileiras dos “*toques de sinos, música e vatapá*”, quando foram justamente essas práticas da música e da alimentação, algumas das mais importantes, não somente para a perpetuação do legado civilizatório africano no Brasil, como também para o enfrentamento direto da própria escravidão.

(...) no contexto da passagem do século XIX para o XX, é preciso considerar a maneira pela qual as manifestações religiosas de negros e mulatos, ex-escravos e nascidos livres foram descritas, traduzidas e explicadas, no geral, sob o prisma ou através das lentes das teorias raciais, do evolucionismo, das reformas urbanas, do higienismo, da medicalização e da ideia de uma sociedade doente e das teorias sobre a degeneração. E neste escopo, considera-se não só os teóricos europeus (Gobinneau, Cesare Lombroso, Le Bon), como em especial, os brasileiros que fizeram destas teorias nos trópicos. Entre eles, Nina Rodrigues, Artur Ramos e em diferentes escalas, os médicos higienistas, os etnólogos e antropólogos, os educadores e os historiadores que descreveram as festas e as religiões afro-brasileiras. Na visão das teorias e dos ideólogos em voga naquela época, o movimento de classificação e de ordenação significava identificar manifestações superiores e inferiores, distinguir o que deveria ser levado a sério e o que era degenerado, corrompido, e, portanto, aquilo predestinado ao desaparecimento. Vieses explicativos similares explicariam e sustentariam as políticas da passagem dos séculos XIX ao XX orientadas aos indesejados: manicômios, autos judiciais, expedições policiais, códigos e artigos criminais que incidiram sobre loucos e dementes, prostitutas, vadios, casas de candomblé, diferentes tipos de curandeiros, feiticeiros, adivinhos, práticas terapêuticas, centros do baixo espiritismo etc. Premissas que também marcaram o estudo das manifestações religiosas africanas e dos afrodescendentes do Brasil.¹⁹⁹

O mesmo jornal, no entanto, sem pudores ou remorsos, publicaria um mês depois um longo relato de júbilo descrevendo e celebrando a maneira pela qual todos os sinos das igrejas da cidade de Cachoeira e São Félix repicaram juntos pelo 13 de maio, assim como, nessa data e nos dias posteriores, a população havia ocupado as ruas em inédito frenesi acompanhada e acompanhando suas grandes bandas musicais.²⁰⁰ Que imensa emoção devem ter vivido os mestres sineiros protagonistas desta tese, como Pureza, Florêncio e Justino Brandão, nesse dia de vitória da liberdade, ao repicarem e dobrarem os sinos pela abolição da escravidão. Impossível não pensar também no sineiro da Glória de Machado, que como nos disse o autor com toda a sua ironia também repicou por ela naquele dia.

Mas para além de seu sentido mais imediato enquanto sino da abolição, creio que dois elementos dessa alegoria criada por Amaral convidam nossa atenção. O primeiro

¹⁹⁹ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Entre o sagrado e o profano- reflexões sobre o catolicismo popular e as tradições africanas no Brasil*. In: Jean Lauand. (Org.). *Filosofia e Educação. Estudos 6*. São Paulo: Factash Editora - CEMOrOc - EDF- Feusp, 2008, v. , p. 36-37.

²⁰⁰ Idem, 19.05.1888.

deles, é o fato de que esse sino não está sendo tocado por um homem, como todos os personagens aqui anteriormente nominados, mas sim por uma mulher, uma sobrevivente das sevícias escravistas, como indicam as várias marcas de tortura em suas costas. O segundo, é que a cabeça deste sino especial não aparece presa em seu eixo de rotação a nenhum campanário de igreja, ao contrário, o sino da liberdade de Amaral se apresenta a nós dotado de asas próprias. Sobre a primeira questão, são muito raríssimos os registros de mulheres sineiras em campanários católicos, salva a exceção feita as freiras sineiras dos conventos. No entanto, em todas as tradições sineiras da África Atlântica as mulheres, e em especial as médicas-sacerdotisas, falam e curam por meio dos toques de seus sinos milenares. Da mesma maneira, também no Brasil, as sacerdotisas afro-brasileiras continuam convocando seus ancestrais à terra por meio dos toques sagrados de seus adjás, adjarins, gãs, sinetas, campainhas e demais sinos.

Além disso, creio que seja possível ainda interpretar essa imagem criada por Amaral, a partir da própria narrativa cosmológica da criação sob um ponto de vista centro-africano. Sendo majoritariamente sociedades matrilineares, as sociedades centro-africanas tem na mulher seu eixo principal de ancestralidade. Sociedades essas, que também concebem o fogo e a água como elementos femininos complementares no contínuo ciclo de transmutação dos seres. Sendo assim esse eixo vertical da imagem, feito a flecha “mukula” do chamado “cosmograma” bakongo (“*dikenga dia kongo*”), onde essa mulher nos aparece como elo de ligação entre o sino suspenso no céu e a fogueira que literalmente queima o maior símbolo do terror escravista, sobre o qual ela se apoia levemente quase que partindo para alçar voo junto ao seu sino, pode ser uma poderosa metáfora da ancestralidade em si, bem como do processo de ancestralização das mães que sobreviveram ao cativero, as mesmas que darão luz ao futuro representado no quadro a direita do tríptico. Me parece corroborar essa possível leitura da imagem o próprio elemento do sino com suas duas asas. Quando chegaram pela primeira vez as sociedades do Kongo e do Ndongo, os missionários católicos portugueses traduziram a palavra sagrada “Nzambi” por “Deus”, tomando a expressão centro-africana “*Nzambi a pungo*” como sendo o nome completo da própria divindade suprema do cristianismo. Tradução questionada pelo pensador Tiganá Santana, que nos diz que a melhor tradução para “*Nzambi a pungo*” seria “*A ancestralidade total sempre presente*”, “mpungo” seria o pássaro que voa mais alto no céu centro-africano, e que esse pássaro seria, portanto, a representação dessa ancestralidade onisciente, como também onipresente, talvez por isso, a aproximação realizada na tradução por parte dos missionários de “Nzambi a pungo”

com a noção de Deus cristã. O que quero trazer a partir disso é que essa metáfora de um ser meio pássaro e meio sino que badala a liberdade a partir da ação da ancestralidade, não só é coerente com as tradições cosmológicas centro-africanas, como também é mais um exemplo da imensa potência de enunciação política, disso que Menezes chamou de “*contranarrativas históricas*” das artes negras brasileiras.

Assim, para encerrar esse trabalho, nada melhor que essa canção manifesto dos imensos mestres jongueiros-kumba Wilson Moreira e Neil Lopes, que sintetiza como nenhumo outro documento que conheço todas as discussões abordas até aqui.

E como dizem os jongueiros: “*Machado!!*”



**- Jongueiro Cumba
(Wilson Moreira e Nei Lopes):**

O sino badalou no campanário
O hino da Senhora do Rosário
O povo todo bonito
Dança pra São Benedito
Lá de Luanda luar
Vem pra nos alumiar
Anguara pra correr de boca em boca
Não para que essa guela fica roca
Canta meu povo do Congo
Afoga essa mágoa no Jongo
Não deixe angoma calar

Ah! eu sou jongueiro cumba
Sou Jongueiro cumbambá
Põe a cumba na cacunda
Ninguém vai me perrengá

Ô Dora tira a saia do balaio
Vam'bora festeja treze de maio
Vem que o boião tá fervendo
Depois só no mês de novembro
Mês de Zumbi saravá
E de parar pra pensa
O dia tanto treze quanto vinte
Havia que o negócio é o seguinte
Um é feriado novo
O outro é de todo esse povo
Vamos os dois festejar!

Lista dos periódicos consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de onde foram fichadas fontes sobre sinos e sineiros para essa pesquisa (por estado):

AL –

Evolucionista: Jornal da Tarde

O Correio Maceioense

O Constitucional (AL) - 1851 a 1873

AM –

Estrella do Amazonas

BA –

Almanach do Diário de Notícias

A Época Literária - Periódico Científico, Literário, Histórico, e de Bellas Artes

Correio da Bahia

Correio Mercantil

Gazeta da Bahia

Jornal A Verdadeira Marmota

Jornal O Liberal

O Asteroide - Órgão da Propaganda Abolicionista de Cachoeira

O Atheneu- Periódico Científico e Literário dos Estudantes da Escola de Medicina da Bahia

O Crepúsculo - Periódico Instrutivo e Moral do Instituto Literário da Bahia

O Noticiador Católico

O Popular

Pequeno Jornal

MA –

A Voz do Bacanga - Deus e Liberdade

Publicador Maranhense

O Argos Maranhense Periódico Liberal

A Conciliação

MG –

Diário de Minas

PA –

Exposição: Apresentada ao Exmo. Presidente da Provincia do Amazonas

PE –

Diário de Pernambuco

Jornal A Provincia

Jornal do Recife

RJ –

A Estação - Jornal Ilustrado para a Família

A Lyra

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro

Anais de Medicina Brasiliense: Jornal da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro

Diário do Rio de Janeiro

Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal

Correio do Rio de Janeiro

Gazeta de Notícias

Gazeta de Petrópolis

Jornal do Brasil

Jornal do Commercio

Jornal O Correio da Tarde

Monitor Campista

O Apostolo

O Espectador periódico teatral, literário e recreativo

O País

Periódico dos Pobres

Revista Ilustrada

SC –

O Argos

SP –

Diário de São Paulo

Correio Paulistano

Jornal da Tarde

O Paulista Oficial

O Ypiranga

FRANÇA* –

Almanach Brasileiro Ilustrado: Ornado de Numerosas Gravuras (PARIS, FRA)

Fontes:**- Sobre as sociedades africanas:**

BASSANI, EZIO. *Un Cappuccino nell'Africa nera del seicento: I disegni dei Manoscritti Araldi del Padre Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo*. Milano: *Quaderni Poro*, n. 4, 1987.

BATALHA, Ladislau. *Angola*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1889.

_____. *Costumes angolenses*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890.

BATTEL, Andrew. *The strange adventures Andrew Battell of leigh, in angola and the adjoining regions. Reprinted from "purchas his pilgrimes"*. Londres, Hanluyt Society, 1901.

CAPELLO, Hermenegildo e IVENS, Roberto. *De Angola á contra-costa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886.

_____. *De Benguella ás terras de Iácca: descrição de uma viagem na Africa Central e Occidental*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

CAVAZZI, Giovanni Antonio. *Istorica descrizione de' tre regni Congo, Matamba, et Angola: situati nell'Etiopia inferiore occidentale e delle missioni apostoliche esercitateui da religiosi Capuccini*. Milano: Nelle Stampe dell'Agnelli, 1690.

CLARIDGE, G. Cyril. *Wild bush tribes of tropical Africa: an account of adventure & travel amongst pagan people in tropical Africa*. London: Seeley, Service, 1922.

COLLO, Paola e BENSO, Silvia. *Sogno: Bamba, Pemba, Ovando e altre contrade dei regni di Congo, Angola e adjacenti* Milano: Pubblicazione privata di Franco Maria Ricci, 1986.

DUARTE, Maria da Luz Teixeira. *Catálogo de Instrumentos Musicais de Moçambique*. Maputo: Direcção Nacional de Cultura, 1980.

FELNER, Alfredo de Albuquerque. *Angola, apontamentos sobre a ocupação e início dos estabelecimentos dos portugueses no Congo, Angola e Benguela, extraído dos documentos históricos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1933.

HAMBLY, Wilfrid. *The Ovimbundu of Angola*. Chicago: Publications of the Field Museum of Natural History. Anthropological Series, Vol. 21, N. 2, pp. 89-91, 93-362, 1934.

HOLUB, Emil. *Seven Years in South Africa: Travels, Researches and Hunting Adventures, Between the Diamond-Fields and the Zambesi (1872-79)*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1881.

LOPEZ, Duarte, e PIGAFETTA, Philippo. *Relação do reino do Congo e das terras circunvizinhas*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1951.

MATTA, J. D. Cordeiro da. *Ensaio de Dicionário Kimbundu-Português*. Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna, 1893.

MEROLLA, Girolamo. *Breve, e succinta relatione del viaggio nel regno di Congo nell'Africa meridionale*. Napoli: Editore Francesco Mollo, 1692.

MONTEIRO, Joachim John. *Angola and the river Congo*. London: Macmillan, 1876.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*, vol. 2. Wolfenbuttel: Wittebergae, 1619.

SARMENTO, Alfredo. *Os sertões d'África*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880.

Brasil – Viajantes:

Brasil Holandes: Documentos da Biblioteca Universitária de Leiden. Rio de Janeiro: Editora INDEX, 3. Vols., 1997.

BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831* Rio de Janeiro: Capivara, 2007.

- BRIGGS, Frederico Guilherme. *Brasílian souvenir*. Rio de Janeiro: Ludwig & Briggs, 1845.
- CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1943.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.
- _____. *Caderno de Viagem*. Texto e organização – Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.
- GUILLOBEL, Joaquim Cândido. *Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel*. Curitiba: Editado por Cândido Guinle de Paula Machado, 1978.
- RIBEYROLLES, Charles. *Brazil pittoresco: história, descrições, viagens, instituições, colonização*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.
- RIEDEL, Augusto. *Viagem de S.S.A.A. Reaes Duque de Saxe e seu augusto irmão D. Luís Philippe ao interior do Brazil no anno 1868*. Rio de Janeiro: Álbum avulso, 1869. (Acervo Biblioteca Nacional)
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/ EDUSP, 1979.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- _____. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo 1822*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.
- SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)*. Brasília: Senado Federal Subsecretaria de Edições Técnicas, 2010.
- SPIX, J. B. von e MARTIUS, C. F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- WALSH, R. Rev. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.

Brasil – Literatura e tradições populares:

- ASSIS, Machado de. *Yayá Garcia*. Rio de Janeiro: G. Vianna & C. Editores; Typographia do Cruzeiro, 1878.
- BARRETO, Paulo (João do Rio). *As Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1905.
- BATISTA, Marta R. (org.) *Coleção Mário de Andrade: religião e magia/ música e dança/ cotidiano*. Uspiana Brasil 500 anos. São Paulo: EDUSP/IEB-USP/Imprensa Oficial, 2004.
- CARNEIRO, Souza. *Mitos Africanos no Brasil*. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife: Companhia Editora Nacional, 1937.
- CUNHA, Mário Wagner Vieira da. *Descrições da festa de Bom Jesus do Pirapora*. Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, XLI. 1937, p.5-35.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- _____. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Brasília: Senado federal, 2000.
- FAZENDA, José Vieira. “Os sinos do Rio de Janeiro” (VII) In: *Antiquilhas e Memórias do Rio De Janeiro*. Rio de Janeiro: Publicada originalmente em jornal de 12 de abril a 24 de maio de 1908 - Primeira Série - Revista do Instituto Histórico, Imprensa Nacional, (Vol. 4 – p. 312-341), 1921.
- FREITAS, Affonso A. de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. 3ª edição. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore. Rio de Janeiro*: C. Wehrs&cia., 1934.

- GAMA, Luiz, 1830-1882. *Primeiras trovas burlescas / de Getulino [pseud.]. 2.ed. correcta e augmentada*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & Cia., 1861
- LAYTANO, Dante de. *As Congadas no Município de Osório*. Porto Alegre: Edição da Associação Rio-Grandense de Música, Boletim de Estudos do Folclore do Rio Grande do Sul, 1945.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985.
- _____. *Introdução ao Estudo do Congado*. Belo Horizonte: Universidade Católica de Minas Gerais, 1974.
- MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil; desde os tempos coloniaes, até o primeiro decênio da Republica; por Guilherme Theodoro Pimenta de Mello, professor de música*. Bahia: Typographia S. Joaquim, 1908.
- MORAES FILHO, Mello. *As festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1979.
- NEVES, Guilherme dos Santos. *Coletânea de Estudos e Registros do Folclore Capixaba (1944-1982)*. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo - 2 vols., 2008.
- PENTEADO, Jacob. *Belenzinho – 1910. Retrato de uma época*. São Paulo: Martins, 1962.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. [Rio de Janeiro]: Typ. Glória, 1936.
- QUERINO, Manuel. *A Bahia de Outrora*. Salvador: Progresso, 1955.
- _____. *Costumes africanos no brasil*. Recife: Ed. Massangana, 1988.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Brasília: Ed. UNB, 2004.
- VALLE, Flausino Rodrigues. *Elementos de Folk-lore Musical Brasileiro*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1936.

BIBLIOGRAFIA:

- ABREU, Martha Campos. *O Império do Divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- _____. *Da senzala ao palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas. Ed. Unicamp, 2017.
- ANDRADE, Vicente Pinto de. *A Sociedade Angolana e os seus instrumentos Musicais Tradicionais – Uma Perspectiva Sociológica*. Luanda: 2006.
- AGAWU, Kofi. *African Rhythm – A Northern Ewe Perspective*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- _____. *Representing African Music – postcolonial notes, queries, positions*. London; New York: Routledge - Taylor & Francis Group, 2003.
- AGOSTINI, Camila (org.) *Objetos da Escravidão: Abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- AIRES-BARROS, Luís. *Memórias de um explorador. A coleção Henrique de Carvalho da Sociedade de Geografia de Lisboa*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 2012.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ªed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.
- _____. “A influência negra na música brasileira”, Boletim Latino-Americano de música. VI/1. 1946, p. 357-407.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

- _____. *O samba rural paulista*. In: Revista do Arquivo Municipal, v. 41, nov/dez, pp. 37-116. São Paulo: AMSP, 1937.
- _____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- APROBATO FILHO, Nelson. *Kaleidosfone: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional Vol. II – Danças, Recreação e Música*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1964.
- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- _____. *Précis d'ethnomusicologie*. Paris: CNRS Éditions, 2007.
- ARÓSTEGUI, Natalia B.; VILLEGAS Carmen G. D. e BOLÍVAR, N. del Río. *Ta Makuende Yaya y las Reglas de Palo Monte – Mayombe, Brillumba, Kimbisa y Shamalongo*. Havana: Editorial José Martí, 1998.
- AZEVEDO, Amailton Magno de. *O Canto dos Escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil*. Catalão: Revista Osis - UFG, v. 16, p. 238-251, 2016.
- BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón (Introducción del autor)*. Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966.
- BASTIDE, Roger. *Las Américas negras*. Madri: Alianza Editorial, 1969.
- _____. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- BEBEY, Francis. *African Music – A People's Art*. Westport: Lawrence Hill & Company, 1987.
- BLUTEAU, Rafael. *Suplemento ao Vocabulário Portuguez e latino (Parte 2: Letras M-Z)*. Lisboa: Patriarcal Officina da Musica, 1728.
- BRANDEL, Rose. *The Music of African Circumcision*. Journal of the American Musicological Society, Vol. 7, No. 1 (Spring, 1954), pp. 52-62.
- _____. *The Music of Central Africa*. Amsterdam: Martinus Nijhoff, 1961.
- CABRERA, Lydiá. *A Mata: Notas sobre as Religiões, a Magia, as Superstições e o Folclore dos Negros Criollos e o Povo de Cuba*. São Paulo: EDUSP, 2012..
- CAIADO, Pedro. *Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*. In: Camões: revista de letras. - nº 1 - Abril-Junho, 1998.
- CAMPOS, João da Silva. *A voz dos campanários baianos*. Bahia: Imp. Oficial do Estado, 1936.
- CANDIDO, Mariana. *An African Slaving Port and the Atlantic World: Benguela and its Hinterland*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- CARNEIRO, Edison. *Negros Bantus, notas de ethnographia religiosa e de folk-lore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- _____. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- _____. *Samba de Umbigada*. Campanha de defesa do folclore, 1961.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- _____. *Made in África: (pesquisas e notas)*. São Paulo: Ed. Global, 2002.
- CASSOLA, Sonia Pérez. *Los instrumentos musicales cubanos*. Habana: Instituto Cubano del Libro – Editorial Gente Nueva, 2011.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia – Um vocabulário AfroBrasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras – Topbooks, 2005.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história dos últimos anos da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- CHATELAIN, Heli e SUMMERS, W. R. *Bantu Notes and Vocabularies. No. II. Comparative Tables and Vocabularies of Lange, Songe, Mbangala, Kioko, Lunda, etc.* Journal of the American Geographical Society of New York, Vol. 26, No. 1 (1894), pp.208-240
- CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.
- CHIZIANE, Paulina. e PITA, Rasta. *Por quem vibram os tambores do além?* Maputo: Ed. Índico, 2013.
- CIRINO, Giovanni. *Uma etnografia da devoção a São Benedito no Litoral Norte de São Paulo*. São Paulo: Tese Doutorado. Dep. de Antropologia/USP, 2012
- CORRÊA, Djalma. *A Percussão no Brasil*. Rio de Janeiro: Projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia – Petrobras, sd.
- COSTA E SILVA, Alberto. *A manilha e o Libambo. A África e a escravidão, 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. UNICAMP, Cecult, 2002.
- DE FREITAS E SOUZA, Rafael. *A efêmera e fatal mina de Cata Branca: mineração e trabalho numa companhia aurífera inglesa em Minas Gerais (1832-1844)*. Revista Mundos do Trabalho, Florianópolis, v. 7, n. 14, p. 37–52, 2016.
- DEWULF, Jeroen. *From the Kingdom of Kongo to Congo Square: Kongo Dances and the Origins of the Mardi Gras Indians*, New Orleans: University of Louisiana at Lafayette Press, 2017.
- DIAS, Margot. *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical – Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.
- DIAS, Paulo. *A outra festa negra*. In: JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (orgs.). *Festa, Cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp; Fapesp, 2001.
- DIENER, Pablo. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Ed. Capivara, 2002.
- DUARTE, Maria da Luz Teixeira. *Catálogo de Instrumentos Musicais de Moçambique*. Maputo: Direcção Nacional de Cultura – Serviço Nacional de Museus e Antiguidades, 1980.
- DU BOIS, W.E.B. *The souls of the black folk*. New York: Vintage Books, 1970.
- ELTIS, David e RICHARDSON, David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- FERREIRA, Roquinaldo Amaral. *Cross-Cultural Exchange in the Atlantic World: Angola and Brazil during the Era of the Slave Trade*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- FREYER, Peter. *Rhythms of Resistance – African Musical Heritage in Brazil*. Middletown:
- FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014.
- FRUNGILLO, Mário David. *Dicionário de percussão*, São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- FU-KIAU, Kimbwandênde Kia Bunseki. *African Cosmology of the Bantu-Kôngo*. Athelia Henrietta Press, 2001.
- GABARRA, Larissa. *O reino do Congo no Império do Brasil: O Congado de Minas Gerais no século XIX e as memórias da África Central*. Rio de Janeiro: Tese Doutorado. DH/PUC-RJ, 2009.

- GALANTE, Rafael. *Da cupóia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Dep. de História/USP, 2015.
- GANSEMANS, Jos. *Collections of the RMCA – Musical Instruments*. Tervuren: Royal Museum for Central Africa, 2009.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GÓES, José Roberto e FLORENTINO, Manolo. *Aspectos da comunidade islamita negra do Rio de Janeiro no século XIX*. Trashumante. Revista Americana de História Social 10 (2017): 8-30.
- GOMES, Tiago de Melo. *Para além da casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930*. Salvador: Revista Afro-Ásia, 29/30, 2003, p. 175-198.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HEINTZE, Beatrix. *Pioneiros Africanos. Caravanas de carregadores na África Centro-Occidental (entre 1850 e 1890)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- _____. *A cultura material dos Ambundu Segundo as fontes dos séculos XVI e XVII*. In: Revista Internacional de Estudos Africanos N. 10 e 11, Janeiro-Dezembro, 1989, pp.15-63.
- HENRIQUES, Isabel Castro. *O pássaro do mel*. Estudos de História Africana. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- HEYWOOD, Linda M. (Org.) *Central Africans in the Atlantic Diaspora*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- _____. (Org.) *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- IPHAN. *O Toque dos sinos em Minas Gerais tendo como referência São João del-Rei e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes - Dossiê Descritivo*. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN, 2009.
- JADINON, Rémy. *On Nsambi Pluriarcs*. In: VANHEE, Hein, POYNOR, Robin e COOKSEY, Susan (orgs.) *Kongo across the Waters*. Gainesville: University Press of Florida, 2013.
- JANZEN, John M. *Lemba 1650-1930: A Drum of Affliction in Africa and the New World*. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1982.
- JUANG, Richard M., MORRISSETTE, Noelle. *Africa and the Americas: Culture, Politics, and History [3 volumes]: Culture, Politics, and History*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2008.
- KARASCH, Mary. *Vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KIRBY, Percival R. *The musical instruments of the native races of South Africa*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1953
- KLIEMAN, Kairn. *The Pygmies Were Our Compass. Bantu and Batwa in the History of Weste Central Africa, Early Times to c.1900 C.E*. Portsmouth (NH): Heinemann, 2003.
- KUBIK, Gerhard. *Natureza e estrutura de Escalas Musicais Africanas*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural, Vol. 3, 1970.
- _____. *Música Tradicional e Aculturada dos !Kung de Angola*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural, Vol. 4, 1970.

- _____. *Angolan traits in Black music, Games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Estudos de Antropologia Cultural, Vol. 10, 1979.
- _____. *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- _____. *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa: Instituto Português de Museus – Ministério da Cultura, 2002.
- _____. *Traços históricos da província da Huíla no Brasil*. In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.
- _____. *Extensions of African Cultures in Brazil*. Diasporic Africa Press, 2014.
- LEÓN, Argeliers. *Del Canto y el Tiempo*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- LIENHARD, Martin. *O mar e o Mato – Histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe)*. Salvador: EDUFBA/CEAO, 1998.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Folguedos Populares do Brasil*. São Paulo: Ed. Ricordi, 1962.
- _____. *Folclore de São Paulo*. São Paulo: Ricordi, 1954.
- _____. *O Folclore do Litoral Norte do Estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.
- LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- _____. *Novo Dicionário Bantu do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2003.
- _____. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- LUCAS, Glaura. *Os Sons Negros do Rosário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- _____. *Musical Rituals of Afro-Brazilian Religious Groups within the Ceremonies of Congado*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 34 (2002), pp. 115-127.
- MACGAFFEY, Wyatt. *Religion and Society in Central Africa: The Bakongo of Lower Zaire*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- MARCUSSI, Alexandre Almeida. *Cativeiro e cura: experiências religiosas da escravidão atlântica nos calundus de Luiza Pinta*. São Paulo: Tese Doutorado. Dep. de História/USP, 2015.
- MARTINEZ, Barbaro. *Afro-Atlantic graphic Writing*. Philadelphia: Temple University Press: 2013.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Rui de Souza. *Artes musicais, Angola Culturas Tradicionais*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, PP.50-55.
- MATORY, J. Lorand. *Black Atlantic Religion - Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “*Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, pp. 11-36.
- _____. “*Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público*”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 21, 1998, pp. 89-103.
- MENEZES, Hélio. “*Arte Afrobrasileira contemporânea: entre políticas de (auto)representação, ativismos e produção de contranarrativas históricas*”. In: *Relações do conhecimento entre arte e ciência: gênero, neocolonialismo e espaço sideral: volume 1 e 2*. coordenação Helena Bociani Nader, Paulo Herkenhoff. organização: Martin Grossmann e Liliana Sousa e Silva. Instituto de Estudos Avançados. 2021, pp. 330-347.
- MERRIAM, ALAN P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.
- MILLER, Joseph C. *Poder político e parentesco. Os antigos estados Mbundu em Angola*. Luanda: Arquivo Histórico Nacional; Ministério da Cultura, 1995.

- _____. *Way of Death. Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade, 1730-1830*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.
- _____. *Restauração, reinvenção e recordação: recuperando identidades sob a escravização na África e face à escravidão no Brasil*. Revista de História, São Paulo, n. 164, p. 17-64, jan./jun. 2011.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *As Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- _____. e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- MOURA, Carlos Eugenio Marcondes. *A Travessia da Calunga Grande*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- _____. *Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora*. Black Music Research Journal, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1997), pp. 239-250
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007.
- NKETIA, J. H. Kwabena. *Dimensions esthétiques des instruments de musique africains*. In: BRINCARD, M. T. (org.). *Afrique: formes sonores*. Paris: E.R.M.N., 1990, pp. 20-28.
- OLIVEIRA PINTO, Thiago de. *As cores do som. Estrutura sonora e concepções estéticas na música afro-brasileira*. Revista África (São Paulo), São Paulo, USP, v. 22/23, p. 87-110, 2002.
- ORTIZ, Fernando. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana - Los tambores xilofónicos y Los membranófonos abiertos, A a N*. Havana: Ed. Cardenas y Cia, Vol. III, 1955.
- _____. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana – Los pulsativos, los fricativos, los insuflativos y los aeritivos*. Havana: Ed. Cardenas y Cia, Vol. V, 1955.
- _____. *La Africana de la Música Folklórica de Cuba*. Havana: Ediciones Cardenas y Cia, 1950.
- PARÉS, Nicolau. *A formação do Candomblé: História e ritual da nação Jeje na Bahia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- PEREIRA, Arthur. Ramos de Araújo. *O folclore negro do Brasil. Demopsicologia e psicanálise*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- _____. *A Aculturação Negra no Brasil*. Rio de Janeiro: Cia Ed. Nacional, Série Brasileira vol. 224, 1942.
- _____. *As culturas negras no Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1937.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida e GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Negras raízes mineiras – Os Arturos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.
- _____. e _____. *Ouro Preto da Palavra: Narrativas de Preceito do Congado em Minas Gerais*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003.
- _____. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso de Candombe*. Juiz de Fora – Belo Horizonte: Funalfa Edições – Mazza Edições, 2005.
- _____. *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.
- PÉREZ, Martha Esquenazi. *Del areíto y otros sonos*. Havana: Editorial Letras Cubanas, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura “Juan Marinello”, 2001.
- POSSIDONIO, Eduardo. *Entre ngangas e manipansos. A religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de fins do Oitocentos (1870-1900)*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado. Dep. de História/Universidade Salgado de Oliveira, 2015.

- _____. *Caminhos do sagrado: ritos centro-africanos e a construção da religiosidade afro-brasileira no rio de janeiro do oitocentos*. Seropédica: Tese de doutorado em História/ UFRRJ, 2020.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A Cor e o Som da Nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.
- RABAÇAL, João Alfredo. *As Congadas no Brasil*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Conselho Estadual de Cultura, Coleção Folclore, n. 5, 1976.
- RAIMUNDO, Jacques. *O negro brasileiro e outros escritos*. Rio de Janeiro: Record, 1936.
- RATTS, Alex. *Eu Sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2007.
- REDINHA, José. *Instrumentos musicais de Angola*. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984.
- REIS, João José (org.). *Escravidão & invenção da liberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no século XIX*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- _____. *Influência da Cultura Angolense no Vale do Paraíba*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Folclore v.8 n.21, 1968.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.
- SANTO, Spirito. *Do Samba ao Funk do Jorjão. Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. Petrópolis: Ed. KBR, 2011.
- SANTOS, Antônio Carlos dos. *Os músicos negros: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- SANTOS, Cláudio Alberto dos. *Tambores Incandescentes, Corpos em Êxtase: Técnicas e princípios bantus na performance ritual do Moçambique de Belém*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado. Dep. de Teatro/UNIRIO, 2007.
- SHAFFER, Kay. *Berimbau-de-barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 1977.
- SILVA, Daniel B. Domingues da. *The Atlantic Slave Trade from West Central Africa, 1780-1867*. New York: Cambridge University Press, 2017.
- SILVA, Eliane Maria Paschoal da, e TONI, Flávia Camargo. *Instrumentos musicais da Coleção Mário de Andrade*. São Paulo: Rev. Inst. Est. Bras., n.31, p.197-206, 1990.
- SILVA, Salomão Jovino da. *Marimbas de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista*. In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.
- _____. *Memórias Sonoras da Noite - Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista*. São Paulo: Tese Doutorado. DH/PUC-SP, 2005.
- _____. *Viola d'Angola – Som de Raiz*. In: Revista História Viva – Temas Brasileiros n.3. São Paulo: Ediouro - Duetto Editorial, 2006.
- SLENES, Robert W. *Malungo, Ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil*. Revista USP, 12, 1991-92, p.48-67.
- _____. *Na senzala uma flor: as esperanças e as recordações na formação da família escrava – Brasil sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *As Provações de Um Abraão Africano: a Nascente Nação Brasileira na Viagem Alegórica de Johann Moritz Rugendas*. Revista de História da Arte e Arqueologia, Campinas, SP, v. 2, n. -, p. 271-294, 1996.

_____. *A árvore de nsanda transplantada: cultos kongo de aflição e identidade escrava no Sudeste brasileiro (século XIX)*. In: LIBBY, Douglas C. e FURTADO, Júnia F. *Trabalho Livre, Trabalho Escravo: Brasil e Europa, séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. *A grande greve do crânio do Tucuxi: espíritos das águas centro-africanas e identidade escrava no início do século XIX no Rio de Janeiro*. In: HEYWOOD, Linda M. (Org.) *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *“Eu venho de longe, eu venho cavando”: jongueiros cumba na senzala centro-africana*. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (Orgs.). *Memória do Jongo As gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, 2007.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Festas e Violência: os capoeiras e as festas populares na corte do Rio de Janeiro (1809-1890)* In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora Unicamp, Cecult, 2002.

_____. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808-1850*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.

_____. e FARIAS, Juliana Barreto e GOMES, Flávio dos Santos. *No labirinto das nações : africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Presidência da República, Arquivo Nacional, 2005.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 2002.

_____. *Além do Visível: Poder, Catolicismo e Comércio no Congo e em Angola (Séculos XVI e XVII)*. São Paulo: EDUSP, 2018.

STEIN, Stanley J. *Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1961.

SWEET, James H. *Recreating Africa: Culture, Kinship, and Religion in the African-Portuguese World, 1441-1770*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2003.

_____. *Recriar África: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português (1441-1770)*. Lisboa: Edições 70, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons negros no Brasil*. São Paulo: Art. Editora, 1988.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. *Rasga. Uma dança negro-portuguesa*. In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

_____. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2. Edição revista e ampliada, 2005.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit. Arte e Filosofia Africana e Afro-Americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

THORTON, John. *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- TRAVASSOS, Elizabeth. *Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada*. In PAIS, José Machado et al. *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. (Estudos e Investigações, 32).
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.
- TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos – Aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói: EDUFF, 2005.
- VANHEE, Hein, POYNOR, Robin e COOKSEY, Susan (orgs.) *Kongo across the Waters*. Gainesville: University Press of Florida, 2013.
- VANSINA, Jan. *How Societies are Born: Governance in West Central Africa Before 1600*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2004.
- VASSBERG, David E. *African Influences on the Music of Brazil*. Luso-Brazilian Review, Vol. 13, No. 1 (Summer, 1976), pp. 35-54
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte 1988.
- _____. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VELLUT, Jean-Luc. “A bacia do Congo e Angola”. In: *História Geral da África. África do século XIX à década de 1880*. São Paulo: Editora Cortez, 2011.
- VIERA, Yuri Honorato Vieira e CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Influência africana na linguagem dos sinos de São João del-Rei*. Maceió: UFAL, Anais da 70ª Reunião Anual da SBPC (2018).
- VINUEZA, María Elena. *Presencia y significación de lo Bantú en la Cultura Musical Cubana*. Habana: “La Jiribilla” - Revista Digital de Cultura Cubana, n. 20 – Septiembre, 2001. Disponível em: http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n20_septiembre/fuenteviva.html Consultado em 21/03/2014.
- VOGT, Carlos e FRY, Peter. *Cafundó – A África no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WISSENBAACH, Maria Cristina Cortez. *Sonhos africanos, vivência ladinas: Escravos e forros em São Paulo (1850-1888)*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. *Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível*. In: Nicolau Sevcenko (org). *República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol 3. - *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, 49-130.
- _____. *Entre o sagrado e o profano- reflexões sobre o catolicismo popular e as tradições africanas no Brasil*. In: Jean Lauand. (Org.). *Filosofia e Educação*. Estudos 6. São Paulo: Factash Editora - CEMOrOc - EDF- Feusp, 2008, v. , p. 33-50.
- _____. *Práticas religiosas, errância e vida cotidiana no Brasil (finais do século XIX e inícios do XX)*. São Paulo, Editora Intermeios, 2018.

Anexo I – Transcrição e edição digital da partitura da quadrilha “*Os Sinos do Rio de Janeiro*” (1878) de João José Lopes Junior (06.11.1850 - 01.07.1905) realizada gentilmente para essa pesquisa pelo músico e etnomusicólogo Felipe Siles:

Os sinos do Rio de Janeiro

Quadrilha

Op.8

J. J. Lopes Jr

1

6 Imitando os sinos

13

20

25

31

Edição: Felipe Siles

2

37

2

42

47

54

60

66

71 3 $\text{♩} = 110$ 3

76

81

86

91

97

The image shows a piano score for measures 71 to 100. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure 71 includes a tempo marking of quarter note = 110 and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 76 has a repeat sign in the right hand. Measure 81 features a sharp sign in the right hand. Measure 86 has a sharp sign in the bass line. Measure 91 has a sharp sign in the right hand. Measure 97 has a sharp sign in the right hand. The score ends with a double bar line and repeat signs in the final measure.

4

103

110

115

120

126

131

4

$\text{♩} = 100$

139 5

146

153 *tr*

158

166 **5** ♩ = 110

172

6

177

182

189 1. 2.

195

200 8

205 para imitar os sinos

211

Musical score for measures 211-217. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

218

Musical score for measures 218-223. The right hand continues the melodic development with eighth notes and chords, and the left hand maintains the accompaniment.

224

Musical score for measures 224-228. This section introduces triplet markings (3) in both hands, indicating a change in the rhythmic pattern.

229

Musical score for measures 229-233. The triplet markings continue, and an eighth rest (8) is indicated in the right hand in the final measure of this system.

234

Musical score for measures 234-238. This system features eighth rests (8) in both hands and continues the triplet markings.

239

Musical score for measures 239-242. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Anexo II - Crônicas de Machado de Assis que abordam sinos (e ou sineiros) em ordem cronológica, as partes referentes aos sinos estão sublinhadas:

- Coluna “Badaladas” - Semana Ilustrada, Rio de Janeiro, de 22/10/1871 a 02/02/1873:

20 de Outubro de 1872 (Gazeta Ilustrada, Ano XII, n.578, p. 9-10) -

A notícia dada por um jornal paraense de que um candidato se envenenara ao saber do resultado de alguns colégios eleitorais, tem-me dado que pensar até hoje.

O mesmo acontece ao meu moleque.

— Nhonhô, dizia-me ontem este interessante companheiro de doze anos, ser deputado é então uma coisa muito superfina. Ninguém se mata porque não tirou a sorte ou porque perdeu o primeiro ato do Ali-Babá.

— Assim é, respondi eu, conquanto uma eleição seja mais ou menos uma loteria. Poucos prêmios e muitos bilhetes brancos.

Nem será difícil achar semelhança entre uma eleição e uma mágica; avultam em ambas as visualidades e tramoias. Até há música na eleição: variações sobre motivos dos queixos. Há também fogos de. . . bengala.

Em todo caso, querido moleque meu, custa-me a engolir a notícia, que me cheira a carapetão. Ser deputado é bom, direi até excelente; mas, com seiscentos fósforos! não é motivo para entrar na eternidade!

..... O que? Se eu nego o suicídio político? Não, moleque, eu não nego o suicídio político. Eu tenho notícia da morte de Catão.

Todavia, três colégios eleitorais não fazem uma Pharsalia, nem a república expirou em Serpa.

Eu compreendia o suicídio político (ainda que anacrônico), se a eleição do candidato estivesse ligada a sorte da liberdade e da nação.

Bem, direi eu, aquilo já não se usa; ninguém se mata hoje por essas duas moças; mas em suma o candidato era um romano transviado no século XIX. Viu que depois da expressão das três urnas a constituição era simplesmente o nome de uma praça no Rio de Janeiro e uma fórmula de terminar decretos.

. . . Pátria, ao menos, Juntos morremos! . . .

E expirava com a pátria, e eu não tinha nada que dizer nem duvidar.

Mas duvido e duvido muito. A folha do Pará tem obrigação de verificar a notícia e informar os seus leitores, em cujo número estou.

Na cidade de Porto Alegre há grandes queixas contra as badaladas... Descansem; falo das badaladas dos sinos.

Há abusos, dizem as folhas, nos toques dos sinos por ocasião de cerimônias fúnebres.

Que fez então o governador do bispado?

Ordenou imediatamente que cessasse o abuso, transcrevendo vários artigos da Constituição sinodal.

Até aqui tudo vai bem.

Notei, entretanto, na Constituição sinodal uma coisa, que naturalmente tem explicação, mas que eu não compreendo.

Diz-se aí que por um homem haverá três badaladas, por uma mulher duas, e por uma criança uma, ou seja macho ou fêmea.

Ora, por que motivo os filhos de Adão terão direito a mais uma badalada do que as filhas de Eva?

Um defunto é um defunto.

Não há necessidade, penso eu, de indicar aos fregueses da paróquia o sexo do cristão que cessou de viver, porque o padre-nosso é um para todos, e se as três badaladas querem dizer que os fiéis devem rezar mais alguma coisa, quando se trata de um homem, há nisto uma tal parcialidade masculina, que eu não posso deixar de a denunciar ao sexo oposto, como dizia um deputado provincial.

Repito, há alguma razão que eu não compreendo, e por isso limito-me a exprimir a dúvida. Para alguns leitores fluminenses há de parecer curioso que ainda exista o uso dos toques fúnebres no Rio Grande.

Isto me faz lembrar que também o tivemos aqui, e que se acabou, naturalmente por pedido dos fiéis, o que inspirou algumas belas linhas ao folhetinista do Jornal do Comércio em 1854.

Não o tenho à mão; mas lembra-me que ele lastimava que se houvesse posto termo ao uso dos toques fúnebres e pedia a vinda de algum Chateaubriand que nos reescrevesse o que o outro havia dito da poesia religiosa dos sinos.

Não é preciso dizer que o Chateaubriand não veio.

Em compensação veio o Zuavo da liberdade.

Uma correspondência do Apóstolo critica um redator do Pelicano por afirmar que Galileu dissera: e pur si muove. Quer o correspondente que devesse dizer: e pur si muovere. Isto espanta-me!

Conversavam X e Z a propósito da festa da Penha. Z perguntou donde vinha o uso da romaria.

O interrogado ia justamente perguntar a mesma coisa, mas não hesitou em responder:

— É um uso romano. A austera república tinha esses dias de festa, semelhantes às férias latinas, e era então que todo o povo dava largas ao prazer. Pode-se dizer que nessas ocasiões Romaria.

3 de Novembro de 1872 (Gazeta Ilustrada, Ano XII, n.621, p.3) -

Em que cidade estamos? A câmara municipal diz-me, afirma-me, convence-me de que estamos no Rio de Janeiro. Os polemistas políticos, entretanto, só me falam de Roma. Roma para aqui, Roma para ali. O Jornal do Comércio só é nosso em pouca coisa; quase tudo é discutir a cidade eterna, não a moderna, mais a outra. Qui nous delivrera des Grecs et des Rornains? O caso é que eu já não estou certo se sou um badaladeiro fluminense ou simplesmente o flautista Ambrosius. Tanto me romanizaram que eu penso vestir a toga quando envergo a casaca ! Há dias mandei uma carta ao livreiro Garnier, via Appia. O correio não hesitou; foi leva-la a Niterói. E a cadeia velha? Não há nada que se pareça menos com o Capitólio; entretanto, quando agora ali passo, parece-me sempre que estou a ver a sombra dos gansos. — Quando vai para baias? Perguntei eu a um amigo. — Serei eu cavalo? — Perdão; pergunto quando vai para Petrópolis. Não me admirará, pois, se o leitor também andar atarantado com estas transformações. A culpa não é minha nem dele, é da política. Trata-se de saber, em primeiro lugar, se isto é Roma; em segundo lugar, se Roma foi uma nação imitável. Dividem-se as opiniões; uns dizem que não, outros dizem que sim; alguns não dizem sim nem não; outros dizem sim e não; não falta quem diga sim-não, à maneira homem-mulher. E não se me dará de apostar dez mil sestércios em como uma parte dos leitores é desta última categoria. Efetivamente em alguma coisa havemos de parecer-nos com os romanos, quando mais não seja, na língua, ... na qual, quando imagina, com pouca corrupção crê que é latina. Ao mesmo tempo em alguma coisa há de haver diferença entre eles e nós. Pela minha parte, afirmo que estive ontem com Lucullo. Esse apreciador de bons manjares conversou comigo mais de uma hora. Éramos três e uma moça. A moça tinha ao ombro um pombinho ainda mal empenado, desses a que chamamos borrachos. — Oh! Coitadinho! disse eu. Lucullo juntou os dedos da mão direita, levou-os assim à boca, estalou um beijo e exclamou: — Isto com ervilhas! ... Mas nem Lucullo nem os escritores romanistas dão assunto cabal para a crônica. E a propósito de

loterias. Aqui mesmo, há anos, tive ocasião de notar que algumas irmandades embaçavam a lei, vendendo um bilhete singular. Não diziam que em tal data o portador do bilhete teria de ser inscrito como irmão, e desde já lhe ficava marcado a jóia de tanto. Veem os leitores que há duas coisas aqui repreensíveis. A primeira é embaçar a lei. A segunda é ... como direi? ... é pregar uma peta, o que, se é mau num homem do mundo, deve ser péssimo em pessoas que ocupam os lazes no serviço divino. Mas provavelmente o que eu então disse mereceu o mesmo sorriso que há de agora assomar aos lábios do leitor, mau sintoma, porque o desprezo da lei não é romano nem revela saúde. Não é romano, mas revela alguma saúde o contrato teatral que o presidente da Bahia acaba de celebrar com uma empresa. Um dos artigos estabelece, entre as obrigações da empresa, esta: “8.º — Auxiliar quanto lhe seja possível o Conservatório Dramático para a fundação de uma escola que eduque e instrua as pessoas de ambos os sexos que se quiserem dedicar à arte dramática, prestando-se ele, empresário, e seus artistas a ensinar gratuitamente durante este contrato qualquer matéria para que o mesmo Conservatório julgue-os, e dar outrossim, até dois espetáculos em favor da dita escola, quando criada.” Desta maneira temos a Bahia com uma escola dramática meio fundada, enquanto a capital do Império está ainda num doce desejo, numa vaga esperança. A escola, não só tem a vantagem de educar os atores, mas também a de atrair vocações. Escola não temos; vocações novas creio que não aparecem; não as há pelo menos dignas de futuro. Estamos, portanto condenados a ver desaparecer o cenário atual, sem outro que o substitua convenientemente. Venha o remédio; empreguem-se os recursos da medicina. Mas o leitor está achando isto muito grave, e pergunta-me naturalmente, ao ler a palavra medicina, se eu conheço a sua etimologia. Por que não? A etimologia de medicina é, como acontece com outras palavras, uma lenda. Conta-se que, no tempo do rei Numa, o corpo médico era composto unicamente de coveiros, regidos por um coveiro-mor, chamado Cinna, avô, dizem, da tragédia de Corneille. Adoecia um romano (eterno romano!) iam os coveiros a casa do doente medir-lhe o corpo para abrir a sepultura. — Mediste, Caio? Perguntava o chefe. — Medi, Cina, respondia o coveiro oficial. Daí, etc. Agora o que não é lenda, mas coisa muito real, talvez realista, é este aviso de um N a uma N: “N... “Não é possível nos dias que dias que marquei segunda-feira, por caso de força maior; no dia que tiver lugar que te disse, de novo te comunicarei por este meio. Estarás de saúde? Sempre teu até a ...” “P.S. — Lembranças. — N.” Até à morte, queria ele dizer, mas parece que não quis comprometer o futuro.

Não sei se sabem que estamos com a perspectiva de ouvir sinos por música.

Vejo no Jornal do Comércio que uma pessoa, recentemente chegada, se oferece para dar-nos este melhoramento.

Realmente, com as tendências musicais que temos, não é mal ouvir sinos por música. Mas que música será? Sacra ou profana? José Maurício ou Carlos Gomes?

Não sei se faria bom efeito o Addio del passato executado nos sinos de S. José; mas estou convencido de que os dobres das dez horas da noite, com que ainda nos matraqueiam a cabeça, podiam ser substituídos pelo Bonne Nuit, da Grã-duquesa ou o Bonsoir, Mr. Pantalon.

Em todo caso venha o melhoramento.

Dr. Semana

- Coluna “Balas de Estalo” - Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, de 02/07/1883 a 04/01/1886:

3 de junho de 1885 (Gazeta de Notícias, n.154, p.2) -

Ando tão atordoado, que não sei se chegarei ao fim do papel. Se escorregar, segure-me.

A primeira causa do atordoamento (são muitas) é a revelação que nos fez o Sr. Dr. Prado Pimentel no artigo que escreveu contra o vice-presidente de Sergipe, por intervir na eleição. S. Exa. recorda ao Sr. Faro (é o nome dele) alguns serviços que lhe prestou. Entre estes figura a nomeação de tenente-coronel da Guarda Nacional, feita a instâncias de S. Exa.; cita mais o pedido que o Governo não pôde satisfazer, de um título de barão, — Barão de Japaratuba.

Perdoe-me S. Exa.. Cuido que esta revelação, desvendando o segredo profissional, vai lançar a mais cruel desilusão no ânimo de todos os agraciados deste país. Eu mesmo, que não tenho nada na casaca, nem no nome, estou que não posso comigo, pela razão natural de que posso vir a ter alguma coisa. Em verdade, pelo que se passou na consciência e na imaginação do Sr. Faro, pode-se calcular o que acontece nas de todos que recebem uma graça.

Na consciência:

— Faro, estás tenente-coronel. Podes crer que não há graça mais bem merecida. Se há alguma coisa que notar no ato do governo, foi a demora.

Estás vendo, Faro? é o prêmio da modéstia, do zelo, do amor aos princípios, e principalmente, é o reconhecimento de que possuis o ar marcial. Não negues, Faro; tu tens o ar marcial. Vai ali ao espelho. Não és Napoleão, mas ninguém que te veja pode deixar de exclamar: Ou eu me engano, ou este homem acaba tenente-coronel. E estás

tenente-coronel, Faro. Não duvides; relê a carta imperial. Olha o chapéu que o Graciliano te mandou da Corte. Não me digas que não tens batalhão que comandar; o teu ar marcial fará crer que tens um exército. Incessu patuit Dea. Dea ou Faro são sinônimos.

Na imaginação:

— Foi o Imperador que disse ao Ministro da Justiça, em despacho: "Sr. Lafayette, não esqueça o Faro". — Que Faro? — O Faro de Sergipe. — Cá está o decreto; digne-se Vossa Majestade de assiná-lo. E o Imperador, assinando o decreto, ia dizendo ao ministro: — Posso afirmar-lhe, Sr. Lafayette, que tenho as melhores notícias deste Faro. — Também eu, acudiu o Ministro da Justiça. — Todos nós, disseram os outros. E foi um coro de elogios: cada qual notava o teu zelo, retidão e clareza de espírito, temperança dos costumes, afabilidade das maneiras, sintaxe, penteado, filosofia, etc., etc.

Tudo isso desaparece com a revelação do Sr. Prado Pimentel. Não desaparece para esse somente, mas para todos os agraciados, que vão perder os aplausos da consciência e as visões da imaginação; passam a ser agraciados de um amigo, de um compadre, de um colega, que vem à Corte e escreve no rol de lembranças: "arranjar para o Chico Boticário uma comenda". Lá se vai toda a teoria das graças do Estado. Não, o Sr. Dr. Prado Pimentel não podia desvendar o segredo profissional.

A segunda causa do meu atordoamento foi a notícia que li, nuns versos publicados em honra de Vítor Hugo, versos cheios de sentimento e vigor, entre os quais estes dois que me estromparam:

Com suas filhas e netos,

Levou a cruz ao Calvário.

Como se vê, foi um suplício de família; mas, ainda sendo de família, todos os suplícios são lamentáveis. E aqui a consternação foi imensa. Ver aquele grande homem, ladeado de duas moças e duas crianças, Calvário acima, para lá pôr uma cruz, é ainda mais doloroso que estupendo. E para que levaria lá aquela cruz, se não tinha de morrer nela? eis aí o que me pareceu requinte da malvadez. A compensação única de levar uma cruz ao Calvário é morrer nela. Deram ao pobre velho um suplício, além de coletivo, gratuito. Já me lembrou se o novo poeta apenas quis fazer uma figura. Em tal caso, desaparece esta segunda causa de atordoamento, para só ficar um desejo íntimo, que não hesito em tornar público. O desejo é que deixemos repousar o Calvário por algum tempo. Há já muito Calvário em verso e em prosa. Para que trocar este dobrão de ouro em moedinhas de níquel? é reduzi-lo a comprar cigarros.

Do Calvário à Torre de São José é um passo. Ouçam agora a terceira causa do meu atordoamento.

Ontem, ao passar pela igreja, ouvi tocar um belo tango ou fadinho, o não sei bem o que era; mas realmente era coisa patusca. Os sons vinham da torre; eram os sinos que falavam aos fiéis da paróquia. Já os tenho ouvido muitas vezes, e mais os da Lapa dos Mercadores, que também nos dão da mesma música. Em qualquer outra ocasião, iria andando o meu caminho; mas já estava atordoado, e então quase caí.

Confesso-lhes que, a princípio, fui injusto; atribuí essa mistura de piedade e troça a uma certa soma de pulhice e trivialidade que suponho existir nos nossos miolos; mas adverti que a culpa, se há culpa, deve ser toda do sineiro, que aproveita a ocasião de anunciar aos fregueses a missa da manhã para anunciar também o fandango da noite.

E realiza ao mesmo tempo o que o personagem de Boileau só podia fazer em horas separadas:

Le matin catholique et le soir idolatre

il dîne de l’Eglise et soupe du Théâtre

Tu, meu sineiro, tu ceias e jantas de uma e de outra cozinha, sem descer da torre. Os fregueses gostam, e a irmandade gosta ainda mais. Artificioso muezim cristão. Ulisses do badalo! Une assim o salmo ao couplet, em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo.

- Coluna “A Semana” – Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, de 24/04/1892 a 11/11/1900:

03.07.1892 (Gazeta de Notícias - n.184, p.1):

Na véspera de São Pedro, ouvi tocar os sinos. Poucos minutos depois, passei pela igreja do Carmo, catedral provisória, ouvi o cantochão e orquestra; entrei. Quase ninguém. Ao fundo, os ilustríssimos prebendados, em suas cadeiras e bancos, vestidos daquele roxo dos cônegos e monsenhores, tão meu conhecido. Cantavam louvores a São Pedro. Deixei-me estar ali alguns minutos escutando e dando graças ao príncipe dos apóstolos por não haver na igreja do Carmo um carrilhão.

Explico-me. Eu fui criado com sinos, com estes pobres sinos das nossas igrejas. Quando um dia li o capítulo dos sinos em Chateaubriand, tocaram-me tanto as palavras daquele grande espírito, que me senti (desculpem a expressão) um Chateaubriand desencarnado e reencarnado. Assim se diz na igreja espírita. Ter desencarnado quer dizer tirado (o

espírito) da carne, e reencarnado quer dizer metido outra vez na carne. A lei é esta: nascer, morrer, tornar a nascer e renascer ainda, progredir sempre.

Convém notar que a desencarnação não se opera como nas outras religiões, em que a alma sai toda de uma vez. No espiritismo, há ainda um esforço humano, uma cerimônia, para ajudar a sair o resto. Não se morre ali com esta facilidade ordinária, que nem merece o nome de morte. Ninguém ignora que há caso de inumações de pessoas meio vivas. A regra espírita, porém, de auxiliar por palavras, gestos e pensamentos a desencarnação impede que um supro de alma fique metido no invólucro mortal.

Posso afirmar o que aí fica, porque sei. Só o que eu não sei, é se os sacerdotes espíritas são como os brâmanes, seus avós. Os brâmanes... Não, o melhor é dizer isto por linguagem clássica. Aqui está como se exprime um velho autor: “Tanto que um dos pensamentos por que os brâmanes têm tamanho respeito às vacas, é por haverem que no corpo desta alimária fica uma alma melhor agasalhada que em nenhum outro, depois que sai do humano; e assim põem sua maior bem-aventurança em os tomar a morte com as mãos nas ancas de uma vaca, esperando se recolha logo a alma nela.”

Ah! se eu ainda vejo um amigo meu, sacerdote espírita, metido dentro de uma vaca, e um homem, não desencarnado, a vender-lhe o leite pelas ruas, seguidos de um bezerro magro... Não; lembra-me agora que não pode ser, porque o princípio espírita não é o mesmo da transmigração, em que as almas dos valentes vão para os corpos dos leões, a dos fracos para os das galinhas, a dos astutos para os das raposas, e assim por diante. O princípio espírita é fundado no progresso. Renascer, progredir sempre; tal é a lei. O renascimento é para melhor. Cada espírita, em se desencarnando, vai para os mundos superiores.

Entretanto, pergunto eu: não se dará o progresso, algumas vezes, na própria Terra? Citarei um fato. Conheci há anos um velho, bastante alquebrado e assaz culto, que me afirmava estar na segunda encarnação. Antes disso, tinha existido no corpo de um soldado romano, e, como tal, havia assistido à morte de Cristo. Referia-me tudo, e até circunstâncias que não constam das escrituras. Esse bom velho não falava da terceira e próxima encarnação sem grande alegria, pela certeza que tinha de que lhe caberia um grande cargo. Pensava na coroa da Alemanha... E quem nos pode afirmar que o Guilherme II que aí está, não seja ele? Há, repetimos, coisas na vida que é mais acertado crer que desmentir; e quem não puder crer, que se cale.

Voltemos ao carrilhão. Já referi que entrara na igreja, não contei; mas entende-se, que na igreja não entram revoluções, por isso não falo da do Rio Grande do Sul. Pode entrar a

anarquia, é verdade, como a daquele singular pároco da Bahia, que, mandado calar e declarado suspenso de ordens, segundo dizem telegramas, não obedece, não se cala, e continua a paroquiar. Os clavinoteiros também não entram; por isso ameaçam Porto Seguro, conforme outros telegramas. Não entram discursos parlamentares, nem lutas ítalo-santistas, nem auxílios às indústrias, nem nada. Há ali um refúgio contra os tumultos exteriores e contra os boatos, que recomeçam. Voltemos ao carrilhão.

Criado, como ia dizendo, com os pobres sinos das nossas igrejas, não provei até certa idade as aventuras de um carrilhão. Ouvia falar de carrilhão, como das ilhas Filipinas, uma coisa que eu nunca havia de ver nem ouvir.

Um dia, anuncia-se a chegada de um carrilhão. Tínhamos carrilhão na terra. Outro dia, indo a passar por uma rua, ouço uns sons alegres e animados. Conhecia a toada, mas não lembrava a letra.

Perguntei a um menino, que me indicou a igreja próxima e disse-me que era o carrilhão. E, não contente com a resposta, pôs a letra na música: era o Amor tem fogo. Geralmente, não dou fé a crianças. Fui a um homem que estava à porta de uma loja, e o homem confirmou o caso, e cantou do mesmo modo; depois calou-se e disse convencidamente: parece incrível como se possa, sem o prestígio do teatro, as saias das mulheres, os requebrados, etc., dar uma impressão tão exata da opereta. Feche os olhos, ouça-me a mim e ao carrilhão, e diga-me se não ouve a opereta em carne e osso:

Amor tem fogo,

tem fogo amor.

— Carne sem osso, meu rico senhor, carne sem osso.

6 de novembro de 1892 (Gazeta de Notícias - n.310, p.1):

Vou contar às pressas o que me acaba de acontecer.

Domingo passado, enquanto esperava a chamada dos eleitores, saí à Praça do Duque de Caxias (vulgarmente Largo do Machado) e comecei a passear defronte da igreja matriz da Glória. Quem não conhece esse templo grego, imitado da Madalena, com uma torre no meio, imitada de coisa nenhuma? A impressão que se tem diante daquele singular conúbio, não é cristã nem pagã; faz lembrar, como na comédia, “o casamento do Grão-Turco com a república de Veneza”. Quando ali passo, desvio sempre os olhos e o pensamento. Tenho medo de pecar duas vezes, contra a torre e contra o templo, mandando-os ambos ao diabo, com escândalo da minha consciência e dos ouvidos das outras pessoas.

Daquela vez, porém, não foi assim. Olhei, parei e fiquei a olhar. Entrei a cogitar se aquele ajuntamento híbrido não será antes um símbolo. A irmandade que mandou fazer a torre, pode ter escrito, sem o saber, um comentário. Supôs batizar uma sinagoga (devia crer que era uma sinagoga), e fez mais, compôs uma obra representativa do meio e do século. Não há ali só um sino para repicar aos domingos e dias santos, com afronta dos pagãos de Atenas e dos cristãos de Paris.

— há talvez uma página de psicologia social e política.

Sempre que entrevejo uma ideia, uma significação oculta em qualquer objeto, fico a tal ponto absorto, que sou capaz de passar uma semana sem comer. Aqui, há anos, estando sentado à porta de casa, a meditar no célebre axioma do Dr. Pangloss — que os narizes fizeram-se para os óculos, e que é por isso que usamos óculos, sucedeu cair-me a vista no chão, exatamente no lugar em que estava uma ferradura velha. Que haveria naquele sapato de cavalo, tão comido de dias e de ferrugem?

Pensei muito, — não posso dizer se uma ou duas horas, — até que um clarão súbito espancou as trevas do meu espírito. A figura é velha, mas não tenho tempo de procurar outra. Cresci diante de Pangloss. O grande filósofo, achando a razão dos narizes, não advertiu que, ainda sem eles, podíamos trazer óculos. Bastava um pequeno aparelho de barbantes, que fosse por cima das orelhas até à nuca. Outro era o caso da ferradura. Só o duro casco do animal podia destinar-se à ferradura, uma vez que não há meio de fazê-la aderir sem pregos. Aqui a finalidade era evidente. De conclusão em conclusão, cheguei às ave-marias; tinham-me já chamado para jantar três vezes; comi mal, digeri mal, e acordei doente. Mas tinha descoberto alguma coisa.

Fica assim explicada a minha longa meditação diante da torre e do templo, e o mais que me aconteceu. Cruzei os braços nas costas, com a bengala entre as mãos, apoiando-me nela. Algumas pessoas que iam passando, ao darem comigo, paravam também e buscavam descobrir por si o que é que chamava assim a atenção de um homem tão grave. Foram-se deixando estar; outras vieram também e foram ficando, até formarem um grupo numeroso, que observava tenazmente alguma coisa digníssima da atenção dos homens. É assim que eu admiro muita música; basta ver o Artur Napoleão parado.

Nem por isso interrompi as reflexões que ia fazendo. Sim, aquela junção da torre e do templo não era somente uma opinião da irmandade.

Não tenho aqui papel para notar todos os fenômenos históricos, políticos e sociais que me pareceram explicar o edifício do Largo do Machado; mas, ainda que o tivesse de sobra, calar-me-ia pela incerteza em que ainda estou acerca das minhas conclusões. Dois

exemplos estremes bastam para justificação da dúvida. A nossa independência política, que os poetas e oradores, até 1864, chamavam grito de Ipiranga, não se pode negar que era um belo templo grego. O tratado que veio depois, com algumas de suas cláusulas, e o seu imperador honorário, além do efetivo, poderá ser comparado à torre da matriz da Glória? Não ousou afirmá-lo. O mesmo digo do quiosque. O quiosque, apesar da origem chinesa, pode ser comparado a um templo grego, copiado de Paris; mas o charuto, o bom café barato e o bilhete de loteria que ali se vendem, serão acaso equivalentes daquela torre? Não sei; nem também sei se os foguetes que ali estouram, quando anda a roda e eles tiram prêmios, representam os repiques de sinos em dias de festa. Há hesitações grandes e nobres, minha pobre alma as conhece.

Pelo que respeita especialmente ao caso da matriz da Glória, concordo que ele exprima a reação do sentimento local contra uma inovação apenas elegante. Nós mamamos ao som dos sinos e somos desmamados com eles; uma igreja sem sino é, por assim dizer, uma boca sem fala. Daí nasceu a torre da Glória. A questão não é achar esta explicação, é completá-la.

Não me tragam aqui o mestre Spencer com os seus aforismos sociológicos. Quando ele diz que “o estado social é o resultado de todas as ambições, de todos os interesses pessoais, de todos os medos, venerações, indignações, simpatias, etc. tanto dos antepassados, como dos cidadãos existentes” — não serei eu que o conteste. O mesmo farei se ele me disser, a propósito do templo grego: “Posto que as ideias adiantadas, uma vez estabelecidas, atuem sobre a sociedade e ajudem o seu progresso ulterior, ainda assim o estabelecimento de tais ideias depende da aptidão da sociedade para recebê-las. Na prática, é o caráter popular e o estado social que determinam as ideias que hão de ter curso; não são as ideias correntes que determinam o estado social e o caráter...”

Sim, concordo que o templo grego sejam as ideias novas, e o caráter e o estado social a torre, que há de sobrepor-se por muito tempo às belas colunas antigas, ainda que a gente se oponha com toda a força ao voto das irmandades...

Neste ponto das minhas reflexões, o sino da torre bateu uma pancada, logo depois outra... Estremeço, acordo, eram ave-marias. Sem saber o que fazia, corro à igreja para votar. — Para quê? diz-me o sacristão.

— Para votar.

— Mas eleição foi domingo passado.

— Que dia é hoje?

— Hoje é sábado.

— Deus de misericórdia!

Senti-me fraco, fui comer alguma coisa. Sete dias para achar a explicação da torre da Glória, uma semana perdida. Escrevo este artigo a trouxe-mouxe, em cima dos joelhos, servindo-me de mesa um exemplar da Bíblia, outro de Camões, outro de Gonçalves Dias, outro da Constituição de 1824 e outro da Constituição de 1889, — dois templos gregos, com a torre do meu nariz em cima.

30 de setembro de 1894 (Gazeta de Notícias - n.310, p.1):

Não escrevo para ti, leitor do costume, nem para ti, venerando arcebispo, que ainda há pouco recebeste o pálio na nossa catedral de S. Sebastião. Não esperes que venha dizer mal de ti, em primeiro lugar porque o mal só se diz “por trás das pessoas”, locução popular e graciosa; em segundo lugar, porque venho pedir-te um favor.

O favor que te peço, meu caro arcebispo, não é um benefício propriamente eclesiástico, nem carta de empenho, nem dinheiro de contado. Bênção não é preciso pedir-ta; ela é de todo o rebanho, e, ainda que em mim os vícios superem as virtudes, terei sempre a porção dela que me sirva, não de prêmio, que o não mereço, mas de viático.

Meu caro arcebispo, não te peço nenhum milagre. Nem milagres são obras fáceis de fazer ou de aceitar. A mais incrédula, a respeito deles, é a própria igreja, que acaba de declarar que os milagres de Maria de Araújo são simples embustes. Os louros de Bernadette tiravam o sono a essa moça do Juazeiro, que se meteu a milagrar também, nas ocasiões da comunhão, e é provável que comungasse todos os dias. Em vão o bispo do Ceará, depois de bem examinado o caso, reconheceu e declarou, em carta pastoral, “que eram fatos naturais, acompanhados de algumas circunstâncias artificiais”; o povo continuava a crer em Maria de Araújo, e não só leigos mas até padres iam vê-la ao Juazeiro. Como sabes, venerando prelado, a questão foi submetida à Santa Sé, que considerou os fatos e os condenou, tendo-os por “gravíssima e detestável irreverência à santa eucaristia”, e ordenando que as peregrinações à casa de Maria de Araújo fossem vedadas, e assim também quaisquer livros que a defendessem, e a simples conversação sobre tais milagres, e por fim que se queimassem os nos ensanguentados e outras relíquias da miraculosa senhora.

Eis aí Maria de Araújo obrigada a trocar de ofício. Eu, se fosse ela, casava-me e tinha filhos, que não é pequeno milagre, por mais natural que no-lo digam.

Perde a celebridade, é certo, mas não se pode ter tudo neste mundo, alguma coisa se há de guardar para o outro, e particularmente aos famintos anunciou Jesus que seriam fartos.

Não haverá Zola que a ponha em letra redonda e vibrante, para deleite de ambos os mundos. Paciência; terá nos filhos os seus melhores autores, e basta que um deles seja um Santo Agostinho, para canonizá-la pelo louvor filial, antes que a igreja o faça pela autoridade divina, como sucedeu à Santa Mônica. Esta não fez milagres na terra, não teve panos ensanguentados, nem outros artifícios; ganhou o céu com piedade e doçura, virtudes tão excelsas que domaram a alma do marido e da própria mãe do marido.

Mas a quem estou ensinando os fastos da igreja? Perdoa, meu rico prelado, perdoa-me esses descuidos da pena, tão pouco experta em matérias eclesiásticas. Perdoa-me, e vamos ao meu pedido. Hás de ter notado que, para pedinte, sou um tanto falador, sem advertir que a melhor súplica é a mais breve. Também eu ouço a suplicantes, porque também sou bispo, e a minha diocese, caro D. João Esberard, não tem menos nem mais pecados que as outras, e daí a necessidade da paciência, para que nos toleremos uns aos outros. Mas não há paciência que baste para ouvir um suplicante derramado. Todo suplicante conciso pode estar certo de despacho pronto, porque fixou bem o que disse, sem cansar com palavras sobejas. Vês bem que sou o contrário. Colhamos pois a vela ao estilo.

Peço-te um favor grande, em nome da estética. A estética, venerando pastor, é a única face das coisas que se me apresenta de modo claro e inteligível. Tudo o mais é confuso para estes pobres olhos que a terra há de comer, e não comerá grande coisa, que a vista é pouca e a beleza nenhuma. Não cuides que, falando assim, peço coisa estranha ao teu ofício. Há muitos anos, li em qualquer parte, que a moral é a estética das ações. Pois troquemos a frase, e digamos que a estética é a moral do gosto, e a tua obrigação, caro mestre da ética, é defender a estética.

Eis aqui o favor. Manda deitar abaixo uma torre. Não me refiro a torres dessas cujos sinos tocam operetas e chamam à oração por boca de D. Juanita. A torre cuja demolição te peço, é a da Matriz da Glória. Conheces bem o templo e o frontispício. Não sei se eles e a torre entraram no mesmo plano do arquiteto; todos os monstros, por isso mesmo que estão na natureza, podem aparecer na arte. Mas não é fora de propósito imaginar que a torre é posterior, e que foi ali posta para corrigir pela voz dos sinos o silêncio das colunas. Bom sentimento, decerto, religioso e pio, mas o efeito foi contrário, porque a torre e as colunas detestam-se, e a casa de Deus deve ser a casa do amor.

Sei o que valem sinos, lembra-me ainda agora a doce impressão que me deixou a leitura do capítulo de Chateaubriand, a respeito deles. Mas, prelado amigo, uma só exceção não será mais que a confirmação da regra. Manda deitar abaixo a torre da Glória. Se os sinos são precisos para chamar os fiéis à missa, manda pô-los no fundo da igreja, sem torre, ou

na casa do sacristão, e benze a casa, e benze o sacristão, tudo é melhor que essa torre em tal templo. Ou então faz outra coisa, — mais difícil, é verdade, mas que me não ofenderá em nada, - manda sacrificar o templo à torre, e que fique a torre só.

E aqui me fico, para o que for do teu serviço. Relendo estas linhas, advirto que uma só vez te não dei Excelência, como te cabe pela elevação do posto. Não foi por imitar a Bíblia, nem a Convenção Francesa, mas por medo de ficar em caminho. São tantas as Excelências que se cruzam nas sessões da Intendência Municipal, que bem poucas hão de ficar disponíveis nas tipografias. Para não deixar a carta em meio, falei-te a ti, como se fala ao Senhor.

5 de janeiro de 1896 (Gazeta de Notícias - n.5, p.1):

Quisera dizer alguma coisa a este ano de 1896, mas não acho nada tão novo como ele. Pode responder-nos a todos que não faremos mais que repetir os amores contados aos que passaram, iguais esperanças e as mesmas cortesias. “Não me iludis, — dirá 1896, — sei que me não amais desinteressadamente; egoístas eternos, quereis que eu vos dê saúde e dinheiro, festas, amores, votos e o mais que não cabe neste pequeno discurso. Direis mal de 1895, vós que o adulastes do mesmo modo quando ele apareceu; direis o mesmo mal de mim, quando vier o meu sucessor.”

Para não ouvir tais injúrias, limito-me a dizer deste ano que ninguém sabe como ele acabará, não porque traga em si algum sinal meigo ou terrível, mas porque é assim com todos eles. Daí a inveja que tenho às palavras dos homens públicos. Agora mesmo o presidente da República Francesa declarou, na recepção do Ano-Bom, que a política da França é pacífica; declaração que, segundo a Agência Havas, causou a mais agradável impressão e segurança a toda a Europa. Oh! por que não nasci eu assaz político para entender que palavras dessas podem sustentar os acontecimentos, ou que um país, ainda que premedite uma guerra, venha denunciá-la no primeiro dia do ano, avisando os adversários e assustando o comércio e os neutros! Pela minha falta de entendimento, neste particular, declarações tais não me comovem, menos ainda se saem da boca de um presidente como o da República Francesa, que é um simples rei constitucional, sem direito de opinião.

Napoleão III tinha efetivamente a Europa pendente dos lábios no dia 1 de janeiro; mas esse, pela Constituição imperial, era o único responsável do governo, e, se prometia paz, todos cantavam a paz, sem deixar de espiar para os lados da França, creio eu. Um dia, declarou ele que os tratados de 1815 tinham deixado de existir, e tal foi o tumulto por aquele mundo todo, que ainda cá nos chegou o eco. Um socialista, Proudhon, respondeu-

lhe perguntando, em folheto, se os tratados de 1815 podiam deixar de existir, sem tirar à Europa o direito público. Nesse dia, tive um vislumbre de política, porque entendi o rumor e as suas causas, sem negar, entretanto, que os anos trazem, com o seu horário, o seu roteiro.

Não sabemos dos acontecimentos que este nos trará, mas já sabemos que nos trouxe a lembrança de um, — o centenário do sino grande de São Francisco de Paula. Na véspera do dia 1 deste mês, ao passar pelo largo, dei com algumas pessoas olhando para a torre da igreja. Não entendendo o que era, fui adiante; no dia seguinte, li que se ia festejar o centenário do sino grande. Não me disseram o sentido da celebração, se era arqueológico, se metalúrgico, se religioso, se simplesmente atrativo da gente amiga de festejar alguma coisa. Cheguei a supor que era uma loteria nova, tantas são as que surgem, todos os dias. Loterias há impossíveis de entender pelo título, e nem por isso são menos afreguesadas, pois nunca faltam Champollions aos hieróglifos da velha Fortuna.

Isto ou aquilo, o velho sino merece as simpatias públicas. Em primeiro lugar, é sino, é não devemos esquecer o delicioso capítulo que sobre este instrumento da igreja escreveu Chateaubriand. Em segundo lugar, deu bons espetáculos à gente que ia ver cá de baixo o sineiro agarrado a ele. Um dia, é certo, o sineiro voou da torre e veio morrer em pedaços nas pedras do largo; morreu no seu posto.

Aquela igreja tem uma história interessante. Vês ali na sacristia, entre os retratos de corretores, um velho Siqueira, calção e meia, sapatos de fivela, cabeleira postiça, e chapéu de três bicos na mão? Foi um dos maiores serviçais daquela casa. Síndico durante trinta e um anos, morreu em 1811, merecendo que vá ao fim do primeiro século e entre pelo segundo. O que mais me interessa nele, é a pia fraude que empregava para recolher dinheiro e continuar as obras da igreja. Aos que desanimavam, respondia que contassem com algum milagre do patriarca. De noite, ia ele próprio ao adro da igreja, chegava-se à caixa das esmolas e metia-lhe todo o dinheiro que levava, de maneira que, aos sábados, aberta a caixa, davam com ela pejada do necessário para saldar as dívidas. As rondas seriam poucas, a iluminação escassa, fazia-se o milagre e com ele a igreja. Não digo que os Siqueiras morressem; mas, tendo crescido a polícia e paralelamente a virtude, o dinheiro é dado diretamente às corporações, e dali a notícia às folhas públicas.

Não faltará quem pergunte como é que tal milagre, feito às escondidas, veio a saber-se tão miudamente que anda em livros. Não sei responder; provavelmente houve espiões, se é que o amor da contabilidade exata não levou o velho Siqueira a inscrever em cadernos os donativos que fazia. Há outro costume dele que justifica esta minha suposição. Siqueira

possuía navios; simulava (sempre a simulação!) ter neles um marinheiro chamado Francisco de Paula, e pagava à igreja o ordenado correspondente. O donativo era assim ostensivo por amor da contabilidade.

A contabilidade podia trazer-me a coisas mais modernas, se me sobrasse tempo; mas o tempo é quase nenhum. Resta-me o preciso para dizer que também fez o seu aniversário, esta semana, a inauguração do Panorama do Rio de Janeiro, na Praça Quinze de novembro. Foi em 1891; há apenas cinco anos, mas os centenários não são blocos inteiros, fazem-se de pedaços. As pirâmides tiveram o mesmo processo. A arte não nasceu toda nem junta. O Panorama resistiu, notai bem, às balas da revolta. Certa casa próxima, onde eu ia por obrigação, foi mais uma vez marcada por elas; na própria sala em que me achei, caíram duas. Conservo ainda, ao pé de algumas relíquias romanas, uma que lá caiu na segunda-feira 2 de outubro de 1893. O Panorama do Rio de Janeiro não recebeu nenhuma, ou resistiu-lhes por um prodígio só explicável à vista dos fins artísticos da construção. Que as paixões políticas lutem entre si, mas respeitem as artes, ainda nas suas aparências. Adeus. O sol arde, as cigarras cantam, um cão late, passam um bond. Consolemo-nos com a ideia de que um dia, de todos estes fenômenos, — nem o sol existirá. É banal, mas o calor não dá ideias novas. Adeus.

5 de abril de 1896 (Gazeta de Notícias - n.96, p.1):

Quarta-feira de trevas contradisse este nome pela presença de um grande sol claro. Comigo deu-se ainda um incidente, que mais agravou a divergência entre a significação do dia e a alegria exterior. Eram onze horas da manhã, mais ou menos, ia atravessando a Rua da Misericórdia, quando ouvi tocar uma valsa a dois tempos. Graciosa valsa; o instrumento é que me não parecia piano, e desde criança ouvi sempre dizer que em tal dia não se canta nem toca. Em pouco atinei que eram os sinos da igreja de São José. Pois digo-lhes que dificilmente se lhe acharia falha de uma nota, demora ou precipitação de outra; todas saíam muito bem. O rei Davi, se ali estivesse, faria como outrora, dançaria em plena rua. A arca do Senhor seria a própria igreja de São José, descendente daquele santo rei, segundo São Mateus.

A valsa acabou, mas o silêncio durou poucos minutos. Ouvi algumas notas soltas e espaçadas, esperei: era um trecho de Flotow. Conheceis a ópera Marta? Era a “Ultima Rosa de Verão”, — a velha cantiga The Last Rose of Summer, — música sem trevas, mas cheia daquela melancolia doce de quem perdeu as flores da vida. Não faria lembrar Jesus; antes imaginei que, se ele ali viesse, podia compor mais uma parábola:

O reino dos céus é semelhante a uma igreja, em cuja torre se tocam as valsas da terra; enquanto a torre chama a dançar, a igreja chama a rezar; bem-aventurados aqueles que, pela oração, esquecerem a valsa, e deixarem murchar sem pena todas as rosas deste mundo...

Outra dissonância da quarta-feira de trevas, — mas desta vez a culpa é do calendário, — foi cair no dia primeiro de abril. Não consta que alguém fosse embaçado. A única notícia de que haveria aqui um terremoto, quinze horas depois de 31 de março, não tirou o sono a ninguém, mormente depois que a gente de Valparaíso viveu de terror pânico os dias 29 e 30 daquele mês, por causa de igual fenômeno, igualmente anunciado. O pequeno tremor do dia 1, em Santiago, não prova nada em favor da profecia ou da ciência.

Todos os peixes apodrecem, leitor; não é de admirar que os carapetões de abril, chamados peixes pelos franceses, venham a ficar moídos. Nesta cidade, em que há contos-dovigário, ninguém já cai nos laços de abril. A princípio caíam muitos. O Correio Mercantil foi o primeiro, creio eu, que se lembrou de inventar prodígios, exposições, embarques, qualquer coisa extraordinária, na própria manhã daquele dia. Naquele tempo, se me não engano, havia só a folhinha de Laemmert. Os jornais não as davam, menos ainda as lojas de papel. Pouca gente se lembrava da fatal data. Os curiosos corriam ao ponto indicado para ver o caso espantoso. A princípio esperavam; anos depois, já não esperavam, mas passavam e tornavam a passar. Afinal era mais fácil não acudir a ver uma coisa real, que a procurar uma invenção.

Conquanto a credulidade seja eterna, é preciso fazer com ela o que se faz com a moda: variar de feitio. Valentim Magalhães variou de feitio, limitando-se a dar este título de “Primeiro de abril” a um dos seus contos do livro agora publicado. É uma simples ideia engenhosa. Bricabraque é o nome do livro; compõe-se de fantasias, historietas, crônicas, retratos, uma ideia, um quadro, uma recordação, recolhidos daqui e dali, e postos em tal ou qual desordem. A variedade agrada, o tom leve põe relevo à observação graciosa ou cáustica, e o todo exprime bem o espírito agudo e fértil deste moço. O título representa a obra, salvo um defeito, que reconheci, quando quis reler alguma das suas páginas, “Velhos Sem dono”, por exemplo; o livro traz índice. Um Bricabraque verdadeiro nem devia trazer índice. Quem quisesse reler um conto, que se perdesse a ler uma fantasia.

A vida, que é também um bricabraque, pela definição que lhe dá Valentim Magalhães, (eu acrescentaria que é algumas vezes um simples e único negócio) a vida tem o seu índice no cemitério; mas que preço que levam os impressores por esta última página! Agora mesmo dão os jornais notícia de um carro fúnebre que chegou à casa do defunto

duas horas depois da pactuada. Acrescentam que, ao que parece, o coche foi servir primeiro a outro defunto. Enfim, que é um carro velho, estragado e sujo, não contando que a cova estava cheia de lodo, e que o custo total do enterro é pesadíssimo. Tudo isso forma o índice da vida; esta pode ser cara, barata, mediana ou até gratuita, mas a morte é sempre onerosa. Acusa-se disto a Empresa Funerária. Não pode ser; a culpa da impontualidade é antes dos que morrem em desproporção com o material da empresa. Fala-se do privilégio. Não há privilégio, há educação da liberdade; assim como foi preciso preparar a liberdade política, antes de a decretar, assim também é mister preparar a liberdade funerária.

Cumpre notar que tal queixa em tal semana é descabida. Tudo se deve perdoar por estes dias. Cristo, morrendo, perdoou aos próprios algozes, “por não saberem o que faziam”. Não se trata aqui de algozes propriamente ditos, e pode ser também que a empresa não saiba o que está fazendo. Em todo caso, a queixa devia ter sido adiada para amanhã ou depois.

Faço igual reflexão relativamente ao juiz da comarca do Rio Grande, que, segundo telegramas desta semana, vai ser metido em processo. A causa sabe-se qual é. Não consentiu o juiz em que os jurados votem a descoberto, como dispõe a reforma judiciária do Estado; afirma ele que a Constituição Federal é contrária a semelhante cláusula. Não sou jurista, não posso dizer que sim nem que não. O que vagamente me parece, é que se o estatuto político do Estado difere em alguma parte do da União, é impertinência não cumprir o que os poderes do Estado mandam. Mas, de um ou de outro modo, creio que não foi oportuno mandar falar agora sobre processo nem censurar o magistrado antes de amanhã.

Esta questão leva-me a pensar que, se não puder conciliar o voto secreto com o voto público, ou ainda mesmo que se conciliem, é ocasião de modificar a instituição, a ser verdade o que dizem dela pessoas conspícuas. Na assembleia legislativa do Rio de Janeiro, o Sr. Alfredo Watheley declarou há dois meses, entre outras coisas, que “em regra o júri é um passa-culpas”. Ao que o Sr. Leoni Ramos aduziu: “É muito raro que no júri, perguntando o juiz aos jurados se precisam ouvir as testemunhas, eles respondam que sim; dizem sempre que as dispensam.” Também eu ouvi igual dispensa, mas relativamente ao interrogatório do próprio réu. Foi há muitos anos. Interrogado sobre o delito, pediu ele para não falar de assuntos que lhe eram penosos, e os jurados concordaram em não ouvi-lo. Realmente, o acusado merecia piedade, era um caso de honra; mas dispensada a audiência do réu e das testemunhas, não tarda que se faça o

mesmo ao promotor e ao defensor, e finalmente à leitura do processo, aliás penosíssima de ouvir, mormente se o escrivão apenas sabe escrever.

20 de dezembro de 1896 (Gazeta de Notícias - n.355, p.1):

É minha opinião que não se deve dizer mal de ninguém, e ainda menos da polícia.

A polícia é uma instituição necessária à ordem e à vida de uma cidade.

Nos melhores tempos da nossa bela Guanabara, como lhe chamam poetas, tínhamos o Vidigal e o Aragão. Esse Aragão, que eu não conheci, vinha ainda falar aos de minha geração pela boca do sino de São Francisco de Paula, às 10 horas da noite, — hora de recolher, fazendo lembrar aquilo da ópera: — Abitanti di Parigi, è ora di riposar.

Ó tempos! tempos! Os escravos corriam para casa dos senhores, e todo o cidadão, por mais livre que fosse, tinha obrigação de se deixar apalpar, a ver se trazia navalha na algibeira. Era primitivo, mas tiradas as navalhas aos malfeitores, poupava-se a vida à gente pacífica.

Não se deve dizer mal da polícia. Ela pode não ser boa, pode não ter sagacidade, nem habilidade, nem método, nem pessoal; mas, com tudo isso, ou sem tudo isso, é instituição necessária. Os tempos vão suprindo as lacunas, emendando os defeitos. Para falar de nós, já começamos a perder a ideia de uma polícia eleitoral ou de um canapé destinado a alguém que passa de um cargo a outro e descansa um mês para tomar fôlego. O pessoal secreto é difícil de escolher; outrora, nem sequer era secreto. Quem se não lembra daquele famoso assassinato da Rua Uruguaiana, há anos, cujo autor fugia perseguido por pessoas do povo que bradavam: “Pega! é secreta!” Duas lições houve nesse acontecimento: 1º, o crime praticado pela virtude; 2º, o secreto conhecido de toda gente. Não obstante, repito, a instituição é necessária, e antes medíocre que nenhuma.

Agora mesmo, se nada se tem encontrado acerca da dinamite tirada de um depósito, é porque os ladrões de dinamite não são como os de simples lenços pendurados às portas das lojas. Estes são obrigados a furtar de dia, à vista do dono e dos passantes, correm, são perseguidos pelo clamor público, e afinal pegados. Eu, apesar do gosto que tenho a psicologia, ainda não pude descobrir o móvel secreto das pessoas que perseguem neste caso a um gatuno. É o simples impulso da virtude? É o desejo de perseguir um homem hábil que quer escapar à lei? Mistério insondável. A virtude é, decerto, um grande e nobre motivo, e se pudesse haver deliberação no ato, não há dúvida que ela seria o motivo único; mas, não se pode deliberar quando alguém furta um lenço e foge; o ato da corrida é imediato. Se os perseguidores fossem outros lojistas, não há dúvida que, por aquele

seguro mútuo natural entre pessoas interessadas, cada um trataria de capturar e fazer punir o que defraudou o vizinho, e pode amanhã vir defraudá-lo a ele. Mas, em geral, os perseguidores são pessoas que nada têm com aquilo. Nenhum deles levaria nunca o lenço de ninguém; não contesto que um ou outro, posto em corredor escuro e solitário, diante de um relógio de ouro, regulando bem, longe dos homens, dificilmente sairá sem o relógio no bolso. É, por outra maneira, o problema de Diderot. Não vades crer que eu condeno a perseguição dos delinqüentes; ao contrário, aplaudo o espírito de solidariedade que deve prender o cidadão à autoridade e à lei; mas não falo em tese, falo em hipótese.

Portanto, não admira que a dinamite continue encoberta. Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia. É velho este pensamento de Hamlet; mas nem por velho perde. Eu não peço às verdades que usem sempre cabelos brancos, todas servem, ainda que os tragam brancos ou grisalhos. Ora, se há muita coisa entre o céu e a terra, dinamite pode lá estar; é muita, convenho, mas o espaço é vasto de sobra. Como iremos buscá-la tão alto? A polícia, — a própria polícia inglesa, que dizem ser a melhor aparelhada, ainda não possui agentes aéreos. Ouço que há agora dois homens em Paris que tencionam ir em balão descobrir... o que? descobrir o pólo; mas pólo não é dinamite, que faz voar casas e túneis de estradas de ferro. Pólo não vive escondido; deixa-se estar à espera. Notemos que os interrogados até agora não disseram nada que esclareça sobre o paradeiro da matéria roubada; ou são inocentes, ou estão ligados por juramentos terríveis, a não ser que o próprio interesse lhes tape a boca; explicação esta muito natural. Não havendo meios de tortura, — o látigo ao menos, — como fazer falar as pessoas mudas?

Mas, tudo isso me tem desviado do ponto a que queria ir. Vamos a ele. Não se deixem levar por aparências; não cuidem que faço aqui um noticiário criminal. A boa regra para quem empunha uma pena tratar do que pode dar de si algum suco, — uma ideia uma descoberta, uma conclusão. Não dando nada, não vale a pena gastar papel e tinta; melhor é abrir as janelas e ouvir o passaredo que canta no arvoredo, para rimarem juntos, e os insetos que zumbem, o trem da linha do Corcovado que sobe e ver o sol que desce por estas montanhas abaixo, garrido e cálido, como um rapaz de vinte anos. Grande sol, quando esfriarás tu? em que século apagarás o facho com que andas pela escuridão do infinito? Talvez a Terra já não exista, com todas as suas cidades, policiadas ou não.

Um amigo meu teve um roubo em casa, um cofre de jóias. Quando, ignoro; pode ter sido agora, pode ter sido antes de 13 de maio, antes da guerra do Paraguai, antes da guerra dos Farrapos, antes da guerra de Tróia. Afinal, que valem datas! Suponhamos que é da ópera:

C'est à la cour du roi Henri,
Messieurs, que se passait ceci.

Furtadas as joias, o meu amigo conseguiu dar com elas, dentro do cofre, e o cofre escondido em uma chácara à espera talvez da noite seguinte, para poder ser levado, com o grande peso que tinha. Já estava aberto, com dois relógios de menos. No trabalho a que ele se deu foi acompanhado por uma praça de polícia, a fim de capturar o ladrão, se fosse achado; mas o ladrão não apareceu.

Este meu amigo é advogado. Qualquer profano, descoberto o cofre, levá-lo-ia para casa, dando graças a Deus por só haver perdido os relógios. O meu amigo, antes de tudo cuidou no corpo de delito. Fez-me lembrar aquele coronel inglês, Melvil, que ao saber dos ferimentos do irmão da bela Colomba, admira-se de não terem ainda apresentado queixa e um magistrado. “Falara do inquérito pelo coroner e de muitas outras coisas desconhecidas na Córsega”, narra finalmente Mérimée. O meu amigo queria por força que se fizesse corpo de delito, e foi à polícia uma vez, duas, três, penso que quatro, mas não afirmo. O intervalo foi sempre, mais ou menos, de duas horas; mas não achou nunca autoridade disponível. Não era preciso ouvir que voltasse depois; ele voltaria, ele voltou e (vede o prêmio da tenacidade!) tanto voltou que achou uma. Então contou-lhe o caso, e acabou pedindo corpo de delito.

— Bem, responderam-lhe; vai-se fazer, mas onde está o ferido?

A alma do meu amigo não lhe caiu ao chão, porque ele, depois de tantas idas e vindas, já não tinha alma. Perdeu a fala, isso sim; não soube que responder. Essa noção tão particular do corpo de delito fez voltar ao coração todas as belas coisas que preparara. Para ser exato, não afirmo que saísse calado; pode ser que afinal apresentasse algumas explicações, vagas, tortas, vexadas, apenas suspiradas, ao canto da boca. E tornou para casa, dando mentalmente os dois relógios ao ladrão, para que ele não fosse para o inferno com esse pecado às costas; irá com outros. Enfim, o meu amigo quis gratificar a praça que o acompanhou nas pesquisas; a praça recusou, dizendo haver estado ali cumprindo a sua obrigação. Eis aí uma boa nota policial, e não faltarão outras, como a do assalto às tavolagens, em que nunca as mãos lhe doam.

E a conclusão? A conclusão é que nem todas as palavras têm o mesmo eco em todas as cabeças, e há muitas noções diversas para um só e triste vocábulo. Ergo bigamus.

4 de novembro de 1900 (Gazeta de Notícias - n.307 p.1):

Entre tais e tão tristes casos da semana, como o terremoto de Venezuela, a queda do Banco Rural e a morte do sineiro da Glória, o que mais me comoveu foi o do sineiro. Conheci dous sineiros na minha infância, aliás, três, – o Sineiro de S. Paulo, drama que se representava no Teatro S. Pedro, – o sineiro da Notre Dame de Paris, aquele que fazia um só corpo, ele e o sino, e voavam juntos em plena Idade Média, e um terceiro, que não digo, por ser caso particular. A este, quando tornei a ver, era caduco. Ora, o da Glória, parece ter lançado a barra adiante de todos.

Ouvi muita vez repicarem, ouvi dobrarem os sinos da Glória, mas estava longe absolutamente de saber quem era o autor de ambas as falas. Um dia cheguei a crer que andasse nisso eletricidade. Esta força misteriosa há de acabar por entrar na igreja e já entrou, creio eu, em forma de luz. O gás também já ali se estabeleceu. A igreja é que vai abrindo a porta às novidades, desde que a abriu a cantora de sociedade ou de teatro, para dar aos solos a voz de soprano, quando nós a tínhamos trazida por D. João VI, sem despir-lhe as calças. Conheci uma dessas vozes, pessoa velha, pálida e desbarbada; cantando, parecia moça.

O sineiro da Glória é que não era moço. Era um escravo, doou em 1853 aquela igreja, com a condição de a servir dous anos. Os dous anos acabaram em 1855, e o escravo ficou livre, mas continuou o ofício. Contem bem os anos, quarenta e cinco, quase meio século, durante os quais este homem governou uma torre. A torre era dele, dali regia a paróquia e contemplava o mundo.

Em vão passavam as gerações, ele não passava. Chamava-se João: Noivos casavam, ele repicava as bodas; crianças nasciam, ele repicava ao batizado; pais e mães morriam, ele dobrava aos funerais. Acompanhou a história da cidade. Veio a febre amarela, o cólera-mórbus, e João dobrando. Os partidos subiam ou caíam, João dobrava ou repicava, sem saber deles. Um dia começou a guerra do Paraguai, e durou cinco anos; João repicava e dobrava, dobrava e repicava pelos mortos e pelas vitórias. Quando se decretou o ventre livre das escravas, João é que repicou. Quando se fez a abolição completa, quem repicou foi João. Um dia proclamou-se a República, João repicou por ela, e repicaria pelo Império, se o Império tornasse.

Não lhe atribuas inconsistência de opiniões; era o ofício. João não sabia de mortos nem de vivos; a sua obrigação de 1853 era servir a Glória, tocando os sinos, e tocar os sinos, para servir a Glória, alegremente ou tristemente, conforme a ordem. Pode ser até que, na maioria dos casos, só viesse saber do acontecimento depois do dobre ou do repique.

Pois foi esse homem que morreu esta semana, com oitenta anos de idade. O menos que lhe podiam dar era um dobre de finados, mas deram-lhe mais; a Irmandade do Sacramento foi buscá-lo a casa do vigário Molina para a igreja, rezou-se-lhe um responso e levaram-no para o cemitério, onde nunca jamais tocará sino de nenhuma espécie; ao menos, que se ouça deste mundo.

Repito, foi o que mais me comoveu dos três casos. Porque a queda do Banco Rural, em si mesma, não vale mais que a de outro qualquer banco. E depois não há bancos eternos. Todo banco nasce virtualmente quebrado; é o seu destino, mais ano, menos ano. O que nos deu a ilusão do contrário foi o finado Banco do Brasil, uma espécie de sineiro da Glória, que repicou por todos os vivos, desde Itaboraí até Dias de Carvalho, e sobreviveu ao Lima, ao “Lima do Banco”. Isto é que fez crer a muitos que o Banco do Brasil era eterno. Vimos que não foi. O da República já não trazia o mesmo aspecto; por isso mesmo durou menos.

Ao Rural também eu conheci moço; e, pela cara, parecia sadio e robusto. Posso até contar uma anedota, que ali se deu há trinta anos e responde ao discurso do Sr. Júlio Otoni. Ninguém me contou; eu mesmo vi com estes olhos que a terra há de comer, eu vi o que ali se passou há tanto tempo. Não digo que fosse novo, mas para mim era novíssimo.

Estava eu ali, ao balcão do fundo, conversando. Não tratava de dinheiro, como podem supor, posto fosse de letras, mas não há só letras bancárias; também as há literárias, e era destas que eu tratava. Que o lugar não fosse propício, creio; mas, aos vinte anos, quem é que escolhe lugar para dizer bem de Camões?

Era dia de assembleia geral de acionistas, para se lhes dar conta da gestão do ano ou do semestre, não me lembra. A assembleia era no sobrado. A pessoa com quem eu falava tinha de assistir à sessão, mas, não havendo ainda número, bastava esperar cá embaixo. De resto, a hora estava a pingar. E nós falávamos de letras e de artes, da última comédia e da ópera recente. Ninguém entrava de fora, a não ser para trazer ou levar algum papel, cá de baixo. De repente, enquanto eu e o outro conversávamos, entra um homem lento, aborrecido ou zangado, e sobe as escadas como se fossem as do patíbulo. Era um acionista. Subiu, desapareceu. Íamos continuar, quando o porteiro desceu apressadamente.

— Sr. secretário! Sr. secretário!

— Já há maioria?

— Agora mesmo. Metade e mais um. Venha depressa, antes que algum saia, e não possa haver sessão.

O secretário correu aos papéis, pegou deles, tornou, voou, subiu, chegou, abriu-se a sessão. Tratava-se de prestar contas aos acionistas sobre o modo porque tinham sido geridos os seus dinheiros, e era preciso espreitá-los, agarrá-los, fechar a porta para que não saíssem, e ler-lhes à viva força o que se havia passado. Imaginei logo que não eram acionistas de verdade; e, falando nisto a alguém, à porta da rua, ouvi-lhe esta explicação, que nunca me esqueceu:

— O acionista, disse-me um amigo que passava, é um substantivo masculino que exprime “possuidor de ações” e, por extensão, credor dos dividendos. Quem diz ações diz dividendos. Que a diretoria administre, vá, mas que lhe tome o tempo em prestar-lhe contas, é demais. Preste dividendos; são as contas vivas. Não há banco mau se dá dividendos. Aqui onde me vê, sou também acionista de vários bancos, e faço com eles o que faço com o júri, não vou lá, não me amolo.

— Mas, se os dividendos falharem?

— É outra coisa, então cuida-se de saber o que há.

Pessoa de hoje, a quem contei este caso antigo, afirmou-me que a pessoa que me falou, há trinta anos, à porta do Rural, não fez mais que afirmar um princípio, e que os princípios são eternos. A prova é que aquele ainda agora o seria, se não fosse o incidente da corrida dos cheques há dois meses.

— Então, parece-lhe...?

— Parece-me.

Quanto ao terceiro caso triste da semana, o terremoto de Venezuela, quando eu penso que podia ter acontecido aqui, e, se aqui acontecesse, é provável que eu não tivesse agora a pena na mão, confesso que lastimo aquelas pobres vítimas. Antes uma revolução. Venezuela tem vertido sangue nas revoluções, mas sai-se com glória para um ou outro lado, e alguém vence, que é o principal; mas este morrer certo, fugindo-lhes o chão debaixo dos pés, ou engolindo-os a todos, ah!... Antes uma, antes dez revoluções, com trezentos mil diabos! As revoluções servem sempre aos vencedores, mas um terremoto não serve a ninguém. Ninguém vai ser presidente de ruínas. É só trapalhada, confusão e morte inglória. Não, meus amigos. Nem terremotos nem bancos quebrados. Vivem os sineiros de oitenta anos, e um só, perpétuo e único badalo!

Anexo III: Transcrição integral da coluna do escritor Coelho Neto sobre os sinos do Rio de Janeiro em sua coluna “Fagulhas” - Gazeta de Notícias (RJ) n.10 10.01.1898 p.1:

FAGULHAS –

Carhaix, o erudito sineiro da Igreja do S. Sulpício, em Paris, que Huysmans faz aparecer no romance *La bas*, lamenta que não haja mais, nas torres dos templos, artistas que saibam, com o necessário sentimento, dobrar os grandes sinos graves e tanger as alegres campanilhas; são mercenários ignorantes que vão, escadas acima, sem o menor escrúpulo, pôr em alvoroço o instrumental vocativo em entendendo que, quanto maior for o tintinábulo maior será a beleza do resto. Ah! mas não só de força depende a sonoridade mística das torres é necessário conhecer bem todos os valores dos metais para que a voz alta não destoe da antiphona sacerdotal. O sino é um anunciador, é um evangelista quando o manobra um homem de ânimo, é um instrumento de suplício nas mãos d'um ignorante. Carhaix, julgando, o bem, que a música sacra devia começar pelos campanários que diria se, entrando em um dos nossos templos, no momento glorioso do Sanctus, ouvisse estrondar uma fanfarra marcial enchendo a abóbada com os compassos lânguidos do um pas de quatre ou com a archi-graciosa chula de uma revista do anno? Certamente enlouqueceria, o erudito sineiro. A música sacra que, como bem entenderam os primeiros mestres, é um elemento de sugestão mística não pode ser a mesma que leva o homem à batalha ou ao requebro - para o Ofertório tudo menos o dobrado e muito menos o fandanguassù. Santo Agostinho, nas suas confissões, declara «que chorou, e compreendeu mais claramente as verdades dos Livros ouvindo os hymnos religiosos. Não choraria nem tão pouco ficaria mais iluminado o santo se, vivendo entre nós, entrasse um dia as portas d'uma igreja e ouvisse esforçadamente zabumbada, loucamente reco-recado um distorcido tango dos que, d'antes, no tempo indecoroso da arte nacional, emula mui digna, da indústria das panelas de barro e das colheres de pão, faria a delícia d'uma geração de simples que passou. A propaganda que, em tão boa hora, iniciou o nosso colega d'O Jornal do Commercio das que exigem o concurso de todos quantos se interessam pela verdadeira Arte. Bem sei que não estamos no tempo do Gradual e o Antiphonario que S. Gregorio nos legou mas também não podemos ficar como estamos porque, em verdade, nem a casa do Senhor é campo de manobras nem club de dança. A Deus o que é de Deus!

N.

Anexo IV: Trecho sobre sinos e sineiros da biografia do historiador Afonso d'Escragnolle Taunay sobre o pintor Almeida Júnior, que foi sineiro durante sua juventude em Itu, SP - Jornal do Commercio (RJ), n.186, 10.05.1942 p. 3:

Itu, cidade tradicional, pela frequência de pomposas festas de igreja, a ponto de lhe chamarem a Roma paulista, dispoendo sempre de clerezia numerosa, era outrora afamada pela música religiosa como em Minas Gerais São João del-Rei. Em suas orquestras havia sempre muitos executantes locais, amadores de renome: Em seus coros, masculinos e femininos, tomavam parte vultosos elementos da melhor gente da cidade, dirigidos por prestigiosos regentes, alguns dos quais deixaram grande bagagem de composições sacras como o Padre Jesuíno do Monte Carmelo, pintor e compositor, os maestros Elias Álvares Lobo, e Tristão Mariano da Costa, entre os mais citados.

Distinguia-se o pequeno Almeida Júnior nos coros pela afinação de voz e a intuição musical. Possuía tão elevado sentimento do ritmo que dentro em pouco, passava por ser o primeiro sineiro da cidade, brilhando na execução dos complicados toques e repiques de outrora, tão apreciados então pela variedade e hoje geralmente descritos. Aprendera a piedosa arte com Joaquim do Hospício, homem preto, sacristão da matriz ituana, pessoa respeitadíssima pela santidade da vida humilde, devotíssima e edificante.

Assim com verdadeira mestria punha o futuro pintor em movimento, isolados ou em sincronismo, sinos, sinetas, campanas, campaninas e garridas. E logo as suas "tarantanas" tornaram-se apreciadíssimas. Eram repiques de alvorada, festivos e complicados que executava magistralmente fazendo ressaltar os valores dos diversos timbres da sinaria da secular matriz com extraordinária expressividade.

"As tarantanas de Jujiquinha, relatou-me velho ituano, não só despertavam a cidade como punham todo o mundo sentado na cama".

E um viajante morador da Côrte entendido do assunto a ouvi-las, declarou categoricamente: "este pequeno vai longe! Repica já quase tão bem quanto outrora o velho mestre Pureza, sineiro-mor da Capela Imperial, homem que infelizmente não deixou sucessor nem formou escola. Parece-me que estou no Rio de Janeiro, a ouvir a alvorada da ressurreição. A tarantana é a pedra de toque do sineiro que não seja mero badalador. A maioria não se atreve a tocá-la, com receio de se embrulhar, pois é deveras difícil. Hoje só se tocam coisas fáceis, quando muito algum Zé Coroado, algum Caiapó e outras ligeirezas, verdadeiros repiques de caracacá! Uma decadência! Que gente! que nem distingue un repique de um repinico! Um Dom-dom de um Dlão-dlão !

Qual! terminava merencório e cético o admirador de Almeida Junior, não há mais sineiros neste país! ! Quebrou-se a forma!"

Nas vésperas de domingo de Páscoa pousava Jujiquinha na matriz para poder estar a postos, às três e meia da madrugada, hora em que começava a convocação dos fiéis à Procissão da Ressurreição, que às quatro impreterivelmente saía "governada" pelo grande vigário Miguel Correia Pacheco.

Ao lado do piedoso Joaquim do Hospício e seus dedicados auxiliares, Rafael Passarinho e João do Carmo, brilhava o futuro grande pintor.

E os quatro "artistas" virtuosos do badalo e da dobrada lançaram aos ares, em magnífica harmonia, a entreverada polifonia dos timbres de seus bronzes, anunciadores da saída do grande préstito glorificador da ressurreição do Homem-Deus.

Aos companheiros adultos, envelhecidos nos concertos do campanário ituano, nada ficava o rapazinho a dever. Era às vezes até mesmo o regente daquela orquestra, contava-me o bom e tão saudoso amigo João Evangelista Pompeu de Campos, extraordinário repertório vivo das memórias seculares das gerações de seus maiores. Parente de Almeida Junior dele falava enternecido pela evocação dos dias da adolescência e da mocidade longínquas.

Destacava-se o som das batidas do futuro pintor no conjunto do bimbalo festivo da sinarada. Sua especialidade era "entrar" não se deixando "abafar". E Jujica, entusiasmado com a habilidade e o individualismo do filho, delirava. Tornava-se exuberantíssimo em suas expansões bulhentas. Prestem atenção! exclamava. Vejam como Jujiquinha entra a tempo e hora e como sabe entrar!

Extenso mostrava-se o repertório do futuro autor de A Partida do Moção. Tornou-se verdadeiro virtuose. Além dos repiques clássicos e de brilhar no São José, no São Miguel, no São Bento etc. improvisava toques, fazia variações rítmicas encantadoras e novas. " Era outra coisa quando ele tocava! contava-me o meu bom informante. Com que expressão sabia executar qualquer coisa corriqueira até como o "Galinha! Leitão! O Senhor Bispo aí vem!" Este repique tradicional, de pitoresca letra, nascida da veia popular, era e continua popularíssimo na zona ituana. Inventou-o reza a tradição, referida por João Pompeu, o mestre sineiro Teodoro para a primeira visita episcopal à paróquia seiscentista de

Nossa Senhora da Candelária do Outuguaçu. Quando? É o que se não sabe. Talvez ainda no século XVII quiçá para a chegada do Sr. Dom José de Barros Alarcão, bispo do Rio de Janeiro, e por largo tempo residente entre os seus diocesanos paulistas, por desavindo

com os seus diocesanos cariocas. Subsistiu apenas na memória dos poros o nome singelo do mestre sineiro. Quem seria êste mestre Teodoro, antepassado espiritual de mestre Pureza, último rebento de uma dinastia ilustre, e cujo molde se quebrara, no dizer merencório do diletante apaixonado que ouvia Almeida Junior repicar? É o que ninguém mais sabe. Morreu há talvez mais de dois séculos, mas o repique e sua composição muitas vezes encheram os ares de sua terra natal, vibrado pelas mãos ilustres do discípulo de mestre Joaquim do Hospício mais tarde empunhadoras de pincéis fecundos e gloriosos.

Boire comme un sonneur é provérbio corrente entre franceses, tão popular talvez como boire comme un templier. Merecidamente?

Mestre Justino, baiano, sineiro de merecida fama, que adolescente conheci no Rio de Janeiro, como primeiro sineiro de São Bento, aprendera a sua arte na sua cidade natal do Salvador. Era chamado para tocar em muitas igrejas matrizes e de grandes irmandades cariocas, por ocasião das festividades máximas anuais. Verdadeiro virtuose do sino badalejava e bendelegava, bimbalhava e carriIlhonava, zoava e dobrava, repicava e repinicava, com a maior proficiência e gosto. E como certo dia eu houvesse referido ao provérbio francês sorriu a dizer-me:

- Olhe, Sr. Afonso, há motivos para isto! Nem o Sr. imagina como cansa, como estrompa um bom repique e uma dobrada, em regra, de bateria. Fica-se exausto. E os que bebem o fazem porque são fracos e para levantar as forças, esteja certo disto.

Convidou-me certa vez a ir vê-lo em funções. Aceitei o convite, subi a torre de São Bento e não me arrependi. Operava o bom Justino como regente e os seus três auxiliares Militão, José do Desterro e Apolinário disciplinados e ensaiados estavam atentos ao seu comando como se fossem figuras de orquestra fascinados pela batuta do maestro. Era com a cabeça que ele os regia fazendo movimentos diversos, a espichar o queixo, e a fazer toda a sorte de meneios. Começou o repique. Empunhava Justino uma série de cordas e cordinhas de sinetas e campanas e os seus ajudantes punham em movimento os grandes bordões do campanário. Tremendo o barulho daquelas vozes bronzeadas do rebate lançado às almas piedosas convocando-as à abacial do Patriarca dos Monges do Ocidente! Também e dentro em breve verifiquei como o mestre sineiro dissera a verdade. Estavam ele e os seus ajudantes absolutamente ensopados de suor, graças ao exercício violentíssimo a que se submetiam. Punha Justino em movimento braços e pernas e coisa curiosa, parecia transfigurado, de olhos semicerrados, embalado pela polifonia violenta dos oito ou dez timbres graves e agudos daqueles bronzes, vários deles seculares. Em certo momento aproximei-me de um dos sinos cujo movimento pendular, já muito amortecido, oferecia

pequena oscilação. E Justino fez verdadeiro gesto de pavor detendo-me. Cuidado, não toque no sino! de leve que seja! Pode rachar! Afastei-me com verdadeiro susto, da tão volumosa e friável massa metálica. Relatou-me o sineiro que, às vezes, bastava o contato de um fio de cabelo com um sino em vibração intensa para lhe provocar uma fenda. Sobretudo se tal contato se lhe fizesse à boca. Um mau engaste de cabeça feito na porca, ou eixo oscilatório, era frequentemente a causa de acidentes que levavam os sinos à refusão. Na Bahia, não me lembro bem se na Catedral ou em São Francisco, contou-me o excelente Justino (depois de me informar que acabava de executar um "São Bento completo", em três partes) um repique de festa-dupla de primeira classe fazia frequentemente com que os sineiros, absolutamente exaustos, ficassem acamados no dia imediato! Mas como me afastei das habilidades sineiras do futuro grande pintor filho de Itu! Referia-me àquele repique que ele executava com tanta maestria: Galinha! Leitão! O Sr. Bispo aí vem! Como traduzia eloquentemente o espírito daquelas solenidades do Brasil de antanho, daquelas festas terminadas por bródios formidáveis, no gênero das núpcias quixotescas de Camacho, tremendas justas gastronômicas motivadoras de hecatombes de perus, patos, galinhas, leitões e cabritos e oferecidas aos convidados àquelas reuniões piedosas, brindados ainda por cima com presentes de viandas de capados de peso e mais pertences, por forma de viáticos para o caminho de volta das funções e fonçonatas.

OS SINOS DO RIO DE JANEIRO - JOSÉ VIEIRA FAZENDA

(ANTIQUALHAS E MEMÓRIAS DO RIO DE JANEIRO)

Primeira Série - Revista do Instituto Histórico

Rio de Janeiro, Imprensa Nacional - 1921

(Vol. 4 – págs. 312-341)

– Publicado originalmente em jornal de 12 de abril a 24 de maio de 1908.

I

Conheci, na minha meninice, uma velhinha chamada d. Justiniana. Residia na rua da Alfândega, próximo à igreja da Mãe dos Homens e da casa em que o Tiradentes foi pedir abrigo a d. Ignacia Gertrudes de Almeida. Possuía d. Justiniana o privilégio de conhecer pelo ouvido os sons de todos os sinos desta cidade, quer os de perto como os de longe. “Lá está S. Bento chamando os frades para o coro. Aquilo é sinal de defunto em Santa Rita. Ouçam, são quatro horas, e as freiras de Santa Teresa parecem pedir um vintém aos frades barbadinhos. Estes respondem: “*Capuchinho não tem, capuchinho não*

tem". Por que estaria hoje roncando o sino grande da Capela Imperial? Já sei, já sei, anuncia o tríduo de S. Sebastião. Aquele sininho esganiçado é o de S. Pedro. Não se pode confundir com o da Candelária. Ambos anunciam que vai também começar o choro."

Conquanto não possua a dom da tal velhota intento hoje algo dizer sobre os sinos desta nossa capital. Os seus badalos funcionaram e foram ouvidos pelos nossos avós e sê-lo-ão pelos nossos bisnetos.

Em meio do nosso grande progresso são ainda eles ver dadeiros ecos do passado, e nos que vão, como eu, caminho do Caju acordam recordações de infância e de tempos que mais não voltam. E porque não evocar a história e as lendas ligadas aos nossos sinos, si isto consola a nossa alma no meio das agruras da vida presente?

O próprio d. João VI, dizem, regressando a Lisboa já mais só esqueceu do toque do sino da torre de S. José, anunciando pela madrugada a missa d'alva e mais tarde chamada do tiro de peça. Entre as muitas saudades, que filho de d. Maria I levou do Rio de Janeiro, era aquela uma das que mais o punham. Ao toque do sino da pequena torre de madeira (a nova igreja estava em obras) acordava-se o príncipe (enquanto residiu no Paço da cidade) e também os camaristas, e lá iam todos para o oratório rezar as orações matutinas, recordando-se por este modo do seu despertar de cada dia, o velho Bragança, com lagrimas nos olhos falava também com entusiasmo das belas madrugadas, quando o sol ia pouco a pouco despontando por detrás dos morros da Praia Grande!

Além de celebrarem as festas da religião e da pátria, como disse Monte-Alverne, os nossos sinos serviam para outros diversos misteres. Repicavam festivos pelos batizados dos príncipes, pelos seus casamentos; lúgubres e tristonhos pela morte da rainha, do príncipe d. Pedro Carlos, da imperatriz Leopoldina etc.

Imagine-se como não trabalharam incessantemente os badalos por ocasião da coroação de d. João e das festas de gala principescas! Então, em véspera de feriados, o dobre de todos os sinos era ensurdecador. Foi preciso visitar-nos febre amarela para que a Polícia fizesse cessar tantos solos tristes, fúnebres e sinistros. Muitos doentes sucumbiam impressionados ao ouvirem os sinos e as plangentes ladainhas das procissões de penitência.

Mais tarde representaram os nossos sinos importantes papel nos incêndios. Eram eles os nuncios sinistros, de que ali ou aqui as chamas se haviam apoderado de uma simples casa ou de estabelecimento importante. Exemplo: incêndio do Convento de S. Bento, o do Recolhimento do Parto, das Obras Públicas na rua da Guarda Velha. e os três do Teatro de S. Pedro, etc.

Quem se não lembrará com saudade do sino do Aragão, a providência dos caixeiros e empregados do comércio, cuja labuta começava às 4 horas da madrugada? Estava a gente no teatro ouvindo uma bela tirada do João Caetano, no "Sineiro de S. Paulo", do Florindo nos "Dous Renegados", da Ludovina a pedir na "Nova Castro" ao carrancudo rei Affonso o perdão para os filhinhos, quando o Aragão se fazia ouvir. Aquilo queria dizer: 10 horas, minuto menos minuto. Era o sinal de correr ou de recolher, e o negrinho nas ruas desta hora em diante, sem bilhete de seu senhor, era engalfinhado no xadrez ou no calabouço e chegavam-lhe à roupa ao pelo. Não deixarei de lembrar um mister para que ainda os nossos sinos serviam também nos tempos de antanho.

Refiro-me ao nascimento dos pimpolhos cariocas. Si este era varão, o sino da freguesia dava nove badaladas; si era do sexo frágil, apenas sete. E sabem quem se encarregava dessa missão avisadora? A própria curiosa, aparadeira ou comadre na gíria do tempo. Os sacristães ou sineiros gostavam muito dessa pepineira. Ganhavam pelo trabalho de quatro vinténs a meia pataca, conforme a generosidade dos progenitores.

Em pouco tempo toda a cidade sabia onde se havia dado o bon sucesso. Amigos e conhecidos lá iam saudar os pais do recenado, levando os parentes figas, signos de Salomão e outras bugigangas próprias para evitar quebrantos e maus olhados. Naqueles bons tempos não havia ainda os cartões de visitas, os cartões postais, nem os anúncios de imprensa. Esta não existia, e tipógrafos que surgissem ou ourives eram perseguidos como verdadeiros moedeiros falsos! Corriam o risco de ir parar até a picota ou mesmo forca.

Houve um sino, de cujos sons me lembro com saudade. O do antigo internato do Colégio Pedro II, no sítio da Segunda-feira, perto da venda do Pechincha. Era o bijou dor velho porteiro Simplício José Cordovil. Os toques agradáveis eram os da hora de recreio, de refeitório e de ida para os lençóis. Os mais aborrecidos os de despertar (o Simplício levava com a corda do badalo mais de meia hora) e os de ir a rapaziada para as aulas. Um havia de alívio, de desabafo, de verdadeira salvação. Imagine-se um dia de sabatina de verbos irregulares de grego. O professor a chamar pela lista o nome de um companheiro sentado junto de quem estivesse in albis. O sujeito tinha arrepios, cólicas, etc.

A hora parecia um século e o susto continuava. Soava a badalada providencial da terminação da aula. O infeliz estava salvo. E como o soldado depois de renhido combate dá graças a Deus por ter escapado das balas, o vadio bem dizia da Divina Providencia. Prometia contente e satisfeito rezar nessa noite, na capela, cinco Padre-Nossos a S. Joaquim, padroeiro do Colégio.

Como estou com a mão na massa ou antes no sino, vou pedir aos entendidos explicação de um facto, para o qual não encontro saída. Em todos os tempos o sinal de que a pátria estava em perigo, de que amotinadores procuravam alterar a ordem pública, era dado pelos sinos. Chamava-se toque de rebate. Acontece, porém, que nas rusgas do tempo da Regência o sinal de alarma era dado, não pelos sinos, mas sim pelas matracas. Eram elas que convocavam os juizes de paz, os guardas nacionais, com quem tanto contava o ministro da Justiça Feijó e mais tarde regente do Império. Soavam as matracas, dizem jornais do tempo, e todos corriam a seus postos a cumprirem os sagrados deveres de patriotas!

Mas, dirá o leitor, este seu exordio a propósito dos nossos sinos vai muito longo. Entre em matéria ou cinja-se ao ponto em discussão, como se diria em linguagem parlamentar. Tem toda a razão o reclamante. Eu talvez devesse acerca do assumpto citar Chateaubriand, Victor Hugo, Herculano ou até a poesia de Mitre, traduzida na Renascença pelo sr. desembargador Pitanga. Ou mesmo transcrever os versos de um poeta inglês, que tanto entusiasmo causava a um antigo condiscípulo meu, hoje colocado em alta posição social. Era de ver o cujo a toda hora, a todo momento e até dormindo recitar sonhando os célebres versos *Those evening bells Those evening bells!* Outro sujeito conheci, para quem não havia música mais sentimental do que *Les cloches du Monastère*. Nada disto.

Preferi servir-me com prata nossa. Pelo menos o meu antelóquio tem a cor local e o cachet puramente carioca, ainda que cheire a mofo ou bolor de cousas velhas.

Não sei se Villegaignon quando cá esteve trouxe sinos, sinetas ou campainhas. O primeiro sino, parece, que soou nas plagas guanabarenses foi o da pequena capela de São Sebastião, junto ao morro de Cara de Cão; dessa ermida era mordomo Francisco Velho. Quem sabe quantas vezes dele (sino) não se serviu o venerável Anchieta para chamar oração os catecúmenos tamoios, ou lembrar a seus companheiros portugueses a deixarem o vício do jogo de cartas, dados ou bolas, eles que, segundo cronistas, estavam de todo metidos no vício do jogo, conjuntamente com o ócio e a murmuração.

Quero crer, salvo erro, que este primeiro sino foi de uma das embarcações despedidas por Estácio de Sá. Este, diz Varnhagen, para tirar dos povoadores o pensamento de retirada, não imitou Agatocles em África e Cortez no Mexico. Já veem os leitores que venho ab ovo. Em todo caso foi esta pequena sineta que celebrou festivamente a vitória do dia 20 de janeiro de 1567 e as dos dias seguintes. Foi ela que, com seus sons lúgubres, anunciou a morte de Estácio e antes o falecimento de seus companheiros, vítimas dos combates com Franceses e Tamoios. Vejo, porém, que me falta espaço. Na próxima terça feira me ocuparei dos sinos da Sé e do Colégio dos jesuítas, para depois descer a planície e subir a Santo Antonio e a S. Bento e Santa Teresa.

Basta pôr hoje de sinos. Mesmo porque no fim da semana santa ficam eles de boca para cima, para depois, no sábado e domingo, repicarem alegres, anunciando a Aleluia e a Ressurreição de Cristo.

12 de abril de 1908.

II

Campanários e badalos desta nossa cidade serviram até de título a vários jornais. Não primavam estes pela cordura de linguagem, antes se constituíram muita vez portavozes de calúnias a infâmias.

Foram dignos antecessores do célebre *Corsário* de tempos hodiernos.

Exemplares da *Sineta da Misericórdia*, da *Sineta do Teatro*, do *Sino da Lampadosa* e do *Sino dos Barbadinhos*, figurarão na próxima exposição da Imprensa, entre os jornalecos do Rio de Janeiro.

Vem a ponto narrar, aqui, um episódio com referência aos sinos dos Barbadinhos. Foi, há muitos anos, e exatamente em uma noite de Sábado de Aleluia. Eu, outro colega e o único médico de serviço, mui conhecido por seu gênio folgazão, estávamos de pernoite no Hospital da Misericórdia. O nosso dormitório era, exatamente no pavilhão mais próximo à igreja de S. Sebastião do Castello.

Em noites de Carnaval, de Missa do Galo, de fogo na Gloria ou na Lapa, e de sábado santo, considerávamos sumo caiporismo ficar de serviço. As bebedeiras, as cabeças que bradas, as facadas et reliquia eram um Deus nos acuda. Nessa noite, como sempre, a cousa deu-se de maneira espantosa. Por quatro ou cinco vezes tivemos de descer para prestar socorros ou fazer curativos. Depois de 2 horas da manhã, pareceu tudo

sossegar. Quando procurávamos conciliar o sono, tantas vezes interrompido, começou o foguetório e o bimbalar dos sinos da antiga Sé. Anunciavam festivamente à ressurreição de Cristo e a competente procissão. Foi impossível dormir mais!

Daí a dous dias liamos, entre gostosas gargalhadas, a seguinte mofina da lavra do médico, estampada no Jornal do Commercio. Dizia assim, em linguagem macarrônica:

"E dunque, fratelli Barbadini! Tutte die tutte notte repicacione de sini e de badali. Avete vos procurazione de tutti gli santi del Paradiso per atormetare gli ouidi del misero proximo?! Uno vicino escaldato e caceteato."

Por acaso providencial neste mesmo ano, foi o dormitório de médicos e pensionistas removido para ponto mais próximo da portaria e longe da torre da igreja, em que repousa Estácio de Sá. Só assim não tivemos mais de galgar o tal segundo andar e contar os degraus de dous lances de escada.

Toques fúnebres, badaladas e repiques de sinos foram em tempos d'antanho pomo de discórdia entre frades e ordens terceiras, entre vigários e irmandades. Os Franciscanos já mais consentiram que os irmãos da Penitência tivessem torre. O mesmo aconteceu entre a ordem do Carmo e os religiosos Carmelitas, donos do templo depois Capela real, imperial e hoje igreja primacial desta arquidiocese.

Nos conflitos dos frades quiz intervir Luiz Vahia Monteiro, denominado o Onça. Nada conseguiu. Este governador, aborrecido com tanto mistifório, escrevera ao próprio rei: Senhor, não é possível viver aqui, no meio de tais mexericos e intrigas de sacristia!

Quando a antiga ermida de S. José passou a servir de sede da terceira paróquia da cidade, a luta tomou carácter sério. O vigário queria mandar mais que os donos da casa. Estes protestaram e levaram o pároco a juízo. O padre não se dava por vencido, excomungava a torto e a direito. Foi precisa a intervenção da metrópole, e o marquês de Pombal cortou o nó da questão, estabelecendo o competente *"modus vivendi"*.

Os antigos sinos de S. José (não me refiro ao atual carrilhão), já serviram de tema a comentários sinistros. Chegou-se mesmo a falar em almas do outro mundo. Asseveravam alguns, que o facto extraordinário era devido ao espírito errante de certo vendilhão, negociante de contrabandos. Havia morrido sem sacramentos, e antes enterrara, em lugar incerto, grande panela de barro, cheia de doblas e meias doblas! Eis o caso explicado pelo próprio autor da graça, anos depois, a restrito círculo de amigos. Quem não conheceu o antigo dono de uma farmácia da rua da Misericórdia, B. A. M.? Apesar de canhoto, era habilíssimo em atirar ao alvo, com bodoque e bolas de barro, à maneira dos nossos antigos selvícolas. Naqueles bons tempos, às 11 horas, já muita gente tinha dormido o primeiro sono. Dous lampiões de azeite de peixe davam à larga rua escassa luz, idêntica à da Companhia do Gás, nestes últimos dias de greve. Depois da labuta do dia, ou talvez para gozar do fresco da noite, vinha B. A. M. para a porta da botica. Empunhava o bodoque e dirigia os projéteis contra o sino de São José, colocado na torre do lado do beco. Era o seu alvo predileto!

Aquilo foi sempre tiro e queda ou antes badalada. Nunca errou. Cumpre notar: o exercício seria hoje muito difícil ou quase impossível, atendendo aos altos prédios construídos em nossos tempos.

Os doentes acordavam assustados, pensando em anúncio de saída do Viatico. Os homens de negócios, julgando ser já o toque de matinas, corriam aos relógios a verificar a hora. Quem tinha a honra de acompanhar Nosso Pai fora de horas corria para o templo. Aí ludo silencio. Por que não descia da torre o sacristão para abrir o templo e chamar o Vigário? O facto era inexplicável e misterioso. Cheirava a artimanhas do tinhoso. Uns e outros poderiam repetir o que se lê em antigo manuscrito existente na igreja de Cadofeita: *pontis fechatis, stue campainhis ni cantatis*. Este latim de meia tigela foi-me citado por um sr. Cruz, hoje falecido, muito amigo de antiquilhas, não só de Portugal, como do Brasil.

Ora aí está um boticário habilidoso: com a mão direita fazia pílulas, pomadas e linimentos; com a canhota dava bodocadas. Si no seu tempo já existisse a Societé du Tir à la carabine, nele certamente faria um figurão.

Entre os mais sérios conflitos ocasionados por sinos e covas citarei os da Irmandade do Rosario e o Cabido. Durou quase setenta anos e só teve fim com a chegada da Família real.

Os pretos livres, libertos e cativos, haviam estabelecido confraria na igreja de S. Sebastião. Viviam ali contentes e satisfeitos, celebrando suas festas e enterrando seus irmãos sem pagar propinas por dobres e repiques. Criado o Cabido, que teve assento no referido templo, começaram os cônegos a exigir dos pretos contribuições onerosas. Depois de muitos anos e cansados de caprichos e desfeitas, os pretos chegaram até a querer abandonar o seu altar, onde veneravam a Senhora do Rosario. Veio em auxílio deles uma devota, senhora rica, d. Francisca de Pontes, que lhes legou na rua de Pedro da Costa grande quantidade de terreno. Alli poderiam construir igreja própria e tornar-se independentes capitulares. Deu-lhes também muita protecção o nosso amigo Onça, Vahia Monteiro.

Houve, mais tarde, necessidade de mudar a Sé para qualquer igreja da várzea. Foi escolhida a de S. José. Este projeto deu em água de barrela. Quis-se também tirar dos pretos o Rosario. Depois, foi escolhida a igreja da Cruz dos Militares. Aí esteve com efeito o cabido por alguns anos. Mas a Cruz estava em ruínas e não oferecia as comodidades necessárias. Veio daí o dizer o povo "muito bem se canta na Sé, uns sentados e outros de pé". Houve também ideia de constituir a Candelária cathedral do Rio de Janeiro. A isto se opôs a Misericórdia, a cuja administração pertencia a capela fundada por Antonio Martins da Palma e por este cedida, em 1639, à irmandade da Santa Casa.

Afinal, o governo da metrópole resolveu viesse o cabido para a igreja do Rosario! Aqui começam os tais setenta anos.

Imagine o leitor a cara com que ficaram os pretinhos. Gato escaldado de água fria tem medo". Não se enganaram. Quando dispuser de tempo e vagar, contarei o que se passou. Nem por serem poderosos os Cônegos, levaram de vencida os humildes confrades do Rosario. A estes, o Governo deu muitas vezes razão. Pois se eles eram os legítimos proprietários da igreja feita à sua custa! Não podiam suportar exigências de hospedes importunos e férteis em tricas e chicanas. Os pretos, por explicável capricho, deixavam a igreja cair em ruínas. Rachavam-se os sinos, e eles não os mandavam concertar ou substituir por outros. Nem assim o Cabido saia. Os bispos protestavam contra este estado

de cousas. A metrópole mandou escolher local apropriado para se levantar uma catedral digna. No tempo de Bobadella, foi lançada a pedra fundamental no sítio ocupado hoje pela Escola Politécnica. E é por isto que o largo de S. Francisco foi conhecido por Praça da Sé Nova. Pararam as obras em andamento. E, como os habitantes de Lisboa diziam: Velho como as obras de Santa Engracia", os Cariocas, para exprimir cousa antiga e sem fim, repetiam: "Velho como

as obras da Sé!..." Não vem a proposito narrar aqui todos os acontecimentos com referência a tal assumpto.

E porque estou tratando de sinos, contarei um facto ou antes, talvez, uma lenda, com relação aos sinos do Rosário. Vai sob responsabilidade do dr. Mello Moraes pai. que, em seu Brasil Histórico, refere mais ou menos o seguinte: O cabido mandou vir de Braga um sino grande, cotizando-se os capitulares para tal fim. Chegou o sino. Foi bento com as solenidades do ritual. A corporação, a que ele (sino) pertencia, tratou de fixar as ocasiões, em que deveria funcionar. Dividiram-se as opiniões, sendo uns de parecer que devia focar, não só nas solenidades do Cabido e por morte de pessoas da Família real, dos cônegos, como também nas ocasiões em que saísse Nosso Pai e em todas as festas das irmandades do Rosario e S. Benedito. Outros capitulares, porém, se opuseram a este último alvitre. Os negros não teriam a honra do sino grande. Prevaleceu esta última opinião.

Não tardou em chegar à ocasião de se pôr em prática a disposição vencedora da maioria do Cabido. Adoeceu um cônego (da maioria); sai o Viatico, e em caminho recebeu o sacerdote a notícia de haver expirado o enfermo. Recolhido o Sacramento ao tabernáculo, correu-se à torre para tocar os dobres de finados. Logo nas primeiras badalas rachou o sino. Ficou inutilizado, seguiu-se com intervalo de alguns anos o falecimento dos votantes da tabela em vigor: E, facto extraordinário, todos morreram sem poder receber o Sagrado Viatico in periculo mortis. O último deles, o cônego. Joaquim José de Sá Freire, recordando-se do acontecido a seus colegas, e estando gravemente enfermo, pediu logo o Sacramento. Nem por se ter antecipado, chegou a recebê-lo. Morreu em 16 de novembro de 1821. Este sacerdote morava em uma casa comprada pelo Cabido, para servir de arrecadação aos paramentos da Catedral. Este prédio, então de um andar, foi vendido, e o novo proprietário o reconstruiu com dous pavimentos. Allí esteve o celebre Palacio de Crystal. Acaba de ser demolido. Em seu lugar está uma bela construção moderna. Aludindo a este acontecimento, disse Mello Moraes pai: o facto que acabamos de memorar não é uma ficção e sim a realidade transmitida a posteridade, sem que ninguém a contestasse. O velho historiador era um crente fervoroso. Como armas de defesa, trazia apenas os bolsos da sobrecasaca: a Constituição do Império e uma imagem de Cristo crucificado.

Domingo, 19 de abril de 1908.

III

De badaladas e repiques executados pelos representantes do belo sexo jamais falaram crônicas. As freiras fazem excepção. Tal honraria coube aos sinos desta nossa

Sebastianópolis. Citarei como prova dous factos: o primeiro, narrado por um velho amigo meu, e outro do qual dou testemunho pessoal

Preparava-se em certa paróquia solene, espontânea e merecida manifestação ao Vigário. Entre os promotores da ovação, notavam-se donas e donzelas do escol da nossa sociedade. Agrupavam-se os manifestantes à porta do templo para de flores cobrirem o digno cura de almas. Quando este assomou no princípio da extensa rua, desapareceu, de súbito, uma das distintas manifestantes. Arregaçando saias e vestidos, embarafustou ela pelas escadas do campanário, semelhantes a degraus de forca. Em vão procurou o sacristão embargar-lhe o passo. Chegada à torre, afasta a empurrões o sineiro, que ocupava seu lugar de honra para dar começo aos misteres do ofício. Agarra-se a madama às cordas dos sinos e começa a bimbalar de maneira tão harmoniosa e cadenciada, que a todos maravilhou. O próprio sineiro ficou extasiado e, ao deixar os badalos, a distinta devota, disse-lhe: Já agora... quando V. Ex. quiser repetir, estou as suas ordens. Eis. o que se pode chamar um cumulo de obsequiosidade religiosa.

Do segundo facto a narrar, foram os meus ouvidos, por meses e meses, inocentes vítimas. Cheguei até a mudar de casa para fugir ao suplício. Imaginai pequena igreja, no centro da cidade, e cujo campanário de madeira foi colocado no telhado do templo e na altura dos segundos andares dos prédios circunvizinhos. Isto, porém, nada seria, si houvesse moderação no modo porque deviam ser anunciados, quatro a cinco vezes por dia, tríduos, novenas e festas. Era um nunca findar.

Sabeis quem era a digna emula dos moleques e capadócios, que antigamente infestavam as torres da cidade? A mulher do próprio sacristão. Velha, e em vez de criar pintos ou concertar as roupas do marido, divertia-se em atormentar os tímpanos da pobre vizinhança. E quando a gente julgava estar tudo acabado, lá recomeçava a megera os seus exercícios de badalo e corda. Principiava mui suavemente, e ia num crescendo, crescendo horrível, até não poder mais. Dizem que morreu, e o marido, que tinha pela sineira um grande amor, casou-se alguns meses depois! Deu-se no caso o inverso do adagio: Viúva rica, com um olho chora e o outro repica.

A propósito dos abusos, que ainda hoje se praticam com relação a toques de sinos, citarei dous curiosos documentos: é o primeiro um aviso datado de 26 de abril de 1834 e assignado pelo ministro da Justiça Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho.

Dirigiu-se este ao reverendíssimo vigário capitular, monsenhor Francisco Correia Vidigal, nos seguintes termos: "Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor A Regência, em nome do imperador o senhor d. Pedro II, tendo em vista a representação que lhe dirigiu a Sociedade de Medicina desta Corte, sobre as terríveis consequências, que resultam dos continuados dobres de sinos, usados nos funerais, e a resposta que Vossa Ilustríssima deu sobre ela, manda que quanto antes faça por em prática o determinado na Constituição do Arcebisado da Bahia, tit. 48, n. 828, que marca o número dos sinais, a sua breve duração, e que sejam feitos unicamente na igreja onde é freguês, ou se enterrar o defunto, responsabilizando pelos abusos aquelas pessoas, a cujo cargo se achar a inspeção dos sinos. - Deus guarde, etc."

Em 2 de maio expedia Monsenhor Vidigal a seguinte portaria:

Sendo notórios os abusos, que se praticam nas torres das igrejas desta Corte, entregando-se os sinos à vontade e discricção dos rapazes e vadios, mui principalmente com os sinais dos defuntos, de onde têm resultado vários queixumes e consequências funestas, como ultimamente observou a Sociedade, de Medicina desta Corte; devendo-se pôr termo a semelhantes excessos para que um uso tão pio e santo se não torne em mal contrário aos fins da Santa Igreja Católica. Autorizado pelo aviso do Governo, de 26 de abril próximo passado, que abaixo se transcreve e que manda executar o disposto na Constituição do Arcebispado da Bahia. Til. 8, n. 828. Ordeno por esta minha portaria a todas as pessoas a quem o conhecimento dela deva pertencer, e a cujo cargo se achar a inspeção dos sinos de todas as paróquias, conventos e Ordens Terceiras e Confrarias das diferentes igrejas desta Corte, que d'ora em diante não consintam, que os sinais que se fizerem por qualquer motivo, quer seja festim, quer funeral, excedam a mais de cinco minutos cada um que pelos mortos, sendo homem, não se façam mais de três sinais, sendo mulher, dois, e sendo menor de sete a quatorze anos, um somente, os quais terão lugar ao tempo em que falecerem, em que forem conduzidos á igreja e em que se derem à sepultura; de maneira que, ao todo, se não façam mais sinais que até nove por homem, seis por mulher e três por menor; advertindo, porém, que os sinais, que se derem pelo falecimento de qualquer pessoa, só terão lugar nas paróquias; aqueles, porém, que se derem por ocasião de enterro e sepultura, não indo o corpo para a paróquia só terão lugar naquela igreja, onde ele se for sepultar e não em outra mais. Esta mesma disposição se observará no dia das exéquias, pelas quais far-se-á sinais unicamente na igreja que elas se fizerem. Os transgressores pagarão de multa pela primeira vez vinte mil réis para os Expostos da Santa Casa da Misericórdia, pela segunda vez, quarenta mil réis e pela terceira, além da referida multa de quarenta mil réis para os Expostos, se mandará tirar o badalo do sino, que houver na igreja, para não tocar um ano. E, para que chegue à notícia de todos e não aleguem ignorância, se entregará uma cópia em cada igreja, onde se registrará em livro competente, juntamente com o referido aviso do Governo, etc." Creio, salvo erro, que os Expostos só por um óculo viram produto de tais multas e que nunca se arrancou o badalo do sino grande.

Os abusos continuaram, e em 1850 a polícia, por ocasião da epidemia da febre amarela, teve de intervir. Nessa época, principalmente em véspera de finados, e não feriados, como saiu no meu primeiro artigo, o badalar constituía nesta cidade horrorosa inferneira. Neste dia, como é sabido, em épocas antigas, saia da Misericórdia a solene procissão dos Ossos. A Irmandade da Santa Casa ia recolher nos patíbulos os restos mortais dos que haviam padecido morte natural para sempre! Trazia-os para a igreja e os sepultava em sagrado.

Calou-se há muitos anos o relógio, e emudeceram os sinos da antiga igreja de Santo Ignacio de Loyola junto ao antigo Colégio dos Jesuítas. Era o primeiro de verdadeira precisão matemática e muito servia aos moradores das redondezas. Os segundos repicavam festivos nas grandes festas da Companhia de Jesus e lugubrememente nos enterros dos confrades e de vários governadores, que ali tiveram sepultura. O primeiro Jesuíta lá sepultado foi o padre Antonio Rodrigues e o segundo o grande Manuel da Nobrega.

Foram os sinos de Santo Ignacio os primeiros a anunciar aos habitantes do Rio de Janeiro o reconhecimento de d. João IV, como rei de Portugal. Possuíam os Jesuítas, em

sua igreja, relíquias de São Macario, Santo Antonio, Santa Tecla, S. Fulgêncio, São Dionísio, S. Paulino, Santo Agapito, S. Mauricio, S. Theodoro, Santa Ursula e suas companheiras as onze mil virgens. Destas últimas o dia da festividade era em 21 de outubro.

Desde os primeiros tempos da Companhia faziam os Jesuítas a procissão com grande pompa. Fernão Cardim, em sua Narrativa Epistolar, nos dá perfeita descrição da realizada na Bahia, em 1584. Nela tomaram parte os estudantes com cantares e folguedos, discursos e musicatas. Três cabeças das onze mil virgens foram levadas em triunfo e em procissão pelas ruas da cidade do Salvador. Apareceu até no préstito um carro de ideia, simulando uma embarcação a dar salvas. Esta prática foi seguida em todos os Colégios do Brasil.

Lembro-me agora de ter lido em certo manuscrito: um arcebispo da Bahia não consentiu houvesse mascarados na tal procissão. Os estudantes protestaram, e o prelado os ameaçou com a pena de excomunhão maior. Imaginemos por momentos o que seria tal cortejo per correndo as ruas desta cidade em épocas posteriores, quando ela havia atingido já a certo grau de prosperidade. Durante quase todo o dia bimbahariam os sinos de Santo Ignacio.

Os estudantes, dos pátios do Colégio, gozavam de certa importancia. Constituíam até uma companhia militar, que muito brilhou por seu patriotismo, por ocasião de nos ter imprudentemente visitado o infeliz Duclerc. Fértéis de imaginação, apresentaram eles seu carro triunfal nas festas populares, em seguida á vitória. Mas tudo isso acabou, e a velha torre lá permanece como uma muda relíquia do passado, a contemplar os progressos da cidade, que a seus pés se desenrola.

Impávida resistiu à metralha dos revoltosos, podendo sempre dizer com os Jesuítas expulsos por Pombal: apesar de destruída, Babilônia é grande!

Mas, é tempo de descer do Castello e irnos à Misericórdia, pela Ladeira Nova. Descansemos, caro leitor, na portaria velha, enquanto o sacristão Antonio Monteiro vai buscar as chaves da torre da Santa Casa, cujos sinos despertam também recordações históricas de tempos idos.

26 de abril de 1908.

IV

Só muito mais tarde, houve no Rio de Janeiro oficinas para fundição de sinos. Estes, bem como garridas, sinetas, campas e campainhas eram mandados vir de Portugal. Serve de prova, além de outras, o facto ocorrido com o sino grande da Misericórdia. Estava ele quebrado, quando tomou posse da provedoria o coronel Francisco de Moura Fogaça. Reunida a mesa em 4 de abril de 1683, ficou deliberado se mandasse ao Porto o precitado sino no navio de Francisco Pontes, com o fim de se aumentar mais duas arrobas de metal para que venha em maior forma. Quanto às despesas, foram consignadas três caixas de açúcar branco, que, vendidas, deviam produzir a quantia de 778400. Com o transporte para bordo, despendeu a Casa três patacas ou 960 réis. Se saldo houvesse, seria empregado na compra de linhagens, salsa, sene e outras drogas para o Hospital. Ora, este

sino, que seria hoje verdadeira preciosidade histórica, já não existe no campanário da Santa Casa.

Notam-se ali, hoje, quatro sinos: um grande e um menor, colocados na frente e dous pequenos nas sineiras da parte posterior. Destes últimos, um rachou, há algum tempo foi substituído. Dobrou, pela primeira vez, nas exéquias das ilustres vítimas do atentado de 1 de fevereiro do ano corrente. O sino grande, colocado à direita, tem a seguinte legenda: J. B. Jardineiro o fez no Rio de Janeiro, no ano de 1837; e no outro (pequeno) colocado à esquerda, vi está inscrição: "Manoel Marques França este fez em 1786. Salvo melhor juízo, creio que João Baptista Jardineiro foi um dos primeiros fundidores de sinos desta capital.

Distinguem-se os sinos da Misericórdia pelo modo porque são tocados. Sempre, pelo mesmo método, adoptado pelos primitivos sineiros. Não ofende os ouvidos e tornam-se até agradáveis pela sua cadência e regularidade. Ha sobretudo um dobre, que me faz lembrar a antiga procissão de Passos, na segunda sexta-feira da Quaresma.

Foi na realizada em 12 de março de 1854, que eu vi, pela primeira e última vez, o grande José Clemente Pereira. Faleceu subitamente, nessa mesma noite, fulminado por uma apoplexia cerebral. Para corroborar a minha primeira proposição, temos o Dietário Beneditino, copiado por B. Lisboa, em seus Anais do Rio de Janeiro, Todos os antigos sinos de S. Bento foram fundidos na metrópole. Assim, na abadia de frei Bento da Victoria, veio de Lisboa em 1684 um sino de trinta e cinco arrobas e vinte e seis libras. Muito antes, em 1637, frei Romano dos Santos mandou vir dous sinos grandes. Em 1711 o abade frei José de Santa Catharina mandou vir três garridas e remeteu para Lisboa 200\$ para a compra de um relógio, que começou a funcionar no tempo de frei Antonio da Trindade. O tal relógio, dizem, era o melhor daqueles tempos, fama que ainda hoje conserva. Seja dito de passagem: um dos sinos de S. Bento acompanhava até bem pouco tempo o toque de recolher dado pelo sino de São frei Romano dos Santos mandou vir dous sinos grandes. Em Francisco, a que o vulgo chamava Aragão. O motivo da antonomásia veremos adiante. Mais tarde foi aquele relógio removido de uma para outra torre afim de dar horas no sino maior.

Finalmente, ainda na abadia de frei Miguel da Conceição fez este vir de Lisboa o segundo sino para substituir o outro, que se quebrara. Custou a remessa 310\$. Isto em 1762. Serviu ele na chamada festa da Justiça, mandada celebrar pelos magistrados da Relação. A de 1763 foi realizada na igreja dos frades Bentos. Escolheu-se de preferência o chanceler João Alberto Castello Branco, um dos três governadores interinos que sucederam ao conde de Bobadella. Castello Branco morava em um grande prédio, no princípio da ladeira de S. Antonio, demolido para dar lugar ao edificio da Imprensa Nacional. Castello Branco era mui devoto dos Beneditinos. Segundo é fama trouxe ele do Pará as primeiras sementes de café. Admira, porém, tivesse para as semear escolhido a cerca dos Capuchinhos italianos na, hoje, rua Evaristo da Veiga, e não a grande chácara dos frades Beneditinos!

Hoje, como antigamente, de acordo com o Ritual Romano, os sinos são batizados e têm padrinhos. Recebem os nomes destes, de algum santo, ou do padroeiro do templo em que vão servir.

De uma dessas sugestivas solenidades nos dá perfeita descrição o meu ilustre mestre e amigo dedicado, Mello Moraes Filho. Em seu precioso volume *História e Costumes*, refere-se ele à benção dos primeiros sinos da antiga igreja dos Carmelitas. E fá-lo por maneira brilhante e exata, naquele estilo empolgante, que lhe é peculiar.

Quem se não lembra com saudade da velha torre da ex-Capela Imperial? Foi demolida há pouco tempo e dela retirados os sinos, bem como o grande galo que se movia em todas as direções, ao impulso dos ventos. Já não toca sino grande, cujo som grave, solene e compassado tanto respeito infundia ao anunciar a chegada dos prelados, da Família Imperial e em todas as festividades da catedral de S. Sebastião! Creio que o antigo sineiro faleceu. Seu substituto, por mais que fizesse, nunca pôde imitar o dobre e repiques dados pela mão de mestre do antecessor. Também para que servia tal campanário, em cuja porta de entrada estava escrita a data 1681? Suas paredes feitas com pedra da ilha das Enxadas, pareciam de fortaleza.

Velharia, verdadeira torre de aldeia, devia desaparecer vencida pelo progresso, valha-nos a esperança da outra que se vai levantar tão cheia de belezas arquitetônicas. Só, só assim cairá por terra, pela segunda vez, o tabuado, no qual se leem em letras garrafais anúncios de cervejas, águas de Caxambu, Biltz, etreliqua! Uma profanação!

O baptismo dos sinos nos traz à memória o referido por Balthazar Lisboa. Trata ele da chegada do 1º bispo do Rio de Janeiro, d. José de Barros e Alarcão. Estava o prelado a entrar a barra. Ventos contrários o afastaram da desejada meta. O povo estava inquieto. Passada a tempestade, chegou e desembarcou d. José, no meio de aclamações e vivas entusiásticos. Por oito dias se celebraram pela sua boa vinda festejos de cavalheiros de manhã e de comédias para tarde.

Já por aí se vê que os velhos Cariocas eram folgazões e gostavam como os de hoje de festas e patuscadas. Não eram tão taciturnos, como se pretende.

Em 3 de Maio de 1864 sagrou o bispo o sino grande do Convento de Santo Antonio. Houve grande e aparatoso concurso eclesiástico e secular: "entre outros o último administrador eclesiástico e o Vigário geral Clemente Martins de Mattos e todos os religiosos sacerdotes da cidade. O bispo vestia capa de asperges. Pegou na mitra o padre confessor frei Ignacio da Conceição e no báculo o irmão definidor frei Martinho da Apresentação. Concluída a cerimônia realizada no coro "retirou-se d. José a recrear-se com música e merenda que os frades lhe apresentaram. Neste mesmo ano, foi d. José convidado para assistir às práticas da trezena e jantar no dia da festividade, à qual assistiu com edificante piedade".

Este Clemente de que acima se falou foi o dono da imensa chácara que, sucessivamente retalhada, constitui hoje o aristocrático bairro por todos bem conhecido. Clemente era formado em leis. Não sei por que foi acusado de grandes crimes. Teria de visitar os cárceres da Santa Inquisição. Fugiu para Roma. Foi perdoado pelo papa e exerceu no Rio de Janeiro os maiores cargos da hierarquia eclesiástica. Teve sorte. Era muito rico. Possuiu até uma fábrica de anil nos terrenos de sua fazenda. Foi procurador de viúvas ricas. Dos pobres não fazia caso. Pretendeu no morro da Sé (Castelo) tirar terrenos de uma pobre senhora, viúva de certo homem pardo. Representou ao rei, dizendo que as terras serviriam para aumentar o quintal da casa dele Clemente, casa próxima da

catedral. E assim mais comodamente poderia ir cantar as horas canônicas e exercer as funções de tesoureiro-mor. O rei, parece, fez ouvidos de mercador. Mandou que o governador informasse. No Arquivo Público não consta a resposta do chefe da colônia. Parece que tudo ficou como dantes. De Clemente Martins de Mattos perdura o nome em uma pequena e antiga capela existente lá para os fins da atual rua do Humaitá...

Da citação de B. Lisboa duas cousas se concluem. A existência de uma ermida dedicada a Santa Barbara, no morro de Santo Antonio. Houve também outra com a invocação de Santa Catharina. Em um dos seus muitos trabalhos, Mello Moraes, pai, põe em dúvida a existência de um outro destes dous santuários. Demoliram a capelinha da santa advogada contra trovoadas é raios. E ela vingou-se. Faíscas elétricas têm caído no antigo convento de Santo Antonio. Disto existem ainda vestígios. A segunda dedução a tirar é a seguinte: a merenda oferecida ao bispo chama-se hoje copo d'agua ou lunch. Já naqueles tempos os magnatas não desdenhavam essas graciosas manifestações. Primo vivere, deinde philosophare.

Mais sumptuosas por certo foram as festas celebradas por ocasião de se inaugurar o Convento d'Ajuda. Houve mesa franca por três dias no Seminário de S. José. D. Antonio do Desterro benzeu os sinos da casa claustral, cujos alicerces haviam sido lançados por d. frei João da Cruz. Este, sim, foi caipora. Indo a Minas arrancaram os badalos dos sinos para que não repicassem na passagem do bispo do Rio de Janeiro, cuja jurisdição chegava até a capitania de Minas. Desta desfeita encontram-se documentos em um dos últimos números da importante Revista do Arquivo Público Mineiro. E, por hoje, basta de sinos e badalos.

3 de maio de 1908.

V

Escrevo estas mal traçadas linhas (antigo estilo de epistolas familiares) aturdido ao som do carrilhão de S. José. Têm elas, pois, o sal da oportunidade.

Festeja-se hoje, no respectivo templo, o Patrocínio do Glorioso Patriarca. Como é bem sabido, tal solenidade tem em nossos dias lugar no terceiro Domingo depois da Pascoa. Acode-me ao espírito a figura do rei D. João VI, que no corrente ano é e vai continuar a ser o *Santo Antoninho onde te porei*. Se o velho Bragança tivesse levado a cabo seu intento, seria motivo para mais uma comemoração centenária. Promovê-la-iam, com razão, os sineiros desta capital. Foi d. João quem primeiro se lembrou de ter no Rio de Janeiro sinos tocados por música.

Não cabe, pois, esta ideia a Irmandade da Lapa dos Mercadores e muito menos à de S. José. Ambas só muito mais tarde realizaram os desejos do filho e sucessor de d. Maria I. Naturalmente este, saudoso dos carrilhões de Mafra e dos frades com quem rezava o cantochão, planejou ter aqui em ponto pequeno o que em grande lhe fornecia a sumptuosa basílica, construída por d. João V, à custa do ouro das minas do Brasil.

Seja dito de passagem, D. João VI, como seu antepassado d. João IV, dava o cavaquinho pela música sacra. Orgulhava-se de ter voz de baixo profundo. Só se

confessava vencido, ouvindo o nosso patrício João dos Reis, cujo nome é citado por Balbi como o de uma celebridade.

Enquanto nos teatros d. João, aborrecido, dava cochilos, nas festas da Capela Real mostrava-se atento, acompanhando com seu breviário os cânticos dos monsenhores e cônegos. E se estes, uma vez por outra, desafinavam, o velho rei dava sinais de descontentamento. Sorvia grandes pitadas, tiradas do bolso direito do colete. Para o tal carrilhão foi escolhido local apropriado. Chegou-se até a construir uma torre de madeira por detrás da capela do Senhor dos Passos, antigamente de S Tiago, vendida pelos Carmelitas, em 1635, a uma dona Maria Barreto, por 750\$000.

Não podendo mandar vir do reino sinos afinados, pretendeu fazer figura à custa alheia. Mandou tirar das torres de algumas das nossas igrejas sinos que lhe pareceram os melhores para o desejado intento. Não sabe a crônica explicar por que fracassou o projeto.

Acontecimentos da política? Talvez - A torre caiu em ruínas e nunca mais se falou em carrilhão.

Serve este exórdio insinuativo para explicar a existência de um grande sino encontrado em abandono quando, em 1857 se procedia ao prolongamento da antiga rua do Cano até o Largo do Paço, cousa de que se falava desde os tempos da Regência. É que ainda não tinham nascido o Frontin, o Passos e o Oswaldo Cruz, o Müller e o meu velho colega Rodrigues Alves: homens de tiro e queda.

O tal sino foi depois removido para a portaria do antigo convento, em cujo pórtico, como já referi, estava a data 1681. Na frente dele havia um alpendre sustentado por quatro colunas de granito, tirado das nossas pedreiras: Não sei quem teve a feliz ideia de pintalas de cor de pedra e até de as cair!

Não admira. Tivemos em certo templo estatuas de mármore, pintadas de verde e em outro portas de jacarandá profanadas por grossas camadas de vermelhão!

Ficou muita gente intrigada com a descoberta do grande sino. Boatos desencontrados procuravam explicar o fato. O sino pertencera, diziam uns, aos Jesuítas. Era isto, mais uma prova da existência de um subterrâneo entre o Castelo e o Morro de S. Bento. Ignoravam os propaladores de tal baleia que Beneditinos e Jesuítas nunca entretiveram relações de cordialidade. Quem o afirma é o próprio bispo d. Antonio do Desterro, em sua correspondência com o marquês de Pombal.

O sino caíra da torre, afirmavam outros, quando se deu o bombardeio do Rio de Janeiro. pelos navios de Duguay Trouin.

Em Portugal, quando o povo não pode dar explicação de um fato, costuma sempre se referir ao tempo dos Mouros. Os Cariocas antigos tinham o mesmo sestro: Jesuítas e Franceses carregavam com a responsabilidade de tudo e de muitas batotas que se fizeram. Hoje já não pode haver dúvida sobre o sino posto a um canto. Temos a decifração do enigma na biografia de Guilherme Pinto de Magalhães, publicada na Revista do Instituto Histórico (volume LXV, p. 2), pelo meu distinto amigo dr. Marques Pinheiro. O sino pertencia à Irmandade do SS. Sacramento da Candelária e foi restituído a sua legítima proprietária na provedoria de Magalhães. Este, refere o dr. Pinheiro, foi exemplo de virtudes e merecimentos. Português de origem, muito fez pelo Brasil. Chegou a ser

tenente-coronel de um batalhão da Guarda Nacional de Magé. Na revolução de 1842 seguiu para Minas e militou sob as ordens do futuro duque de Caxias. Assistiu ao combate de Santa Luzia. Da bondade e cavalheirismo de Guilherme Pinto, em favor dos vencidos, fazem honrosa referência o cônego Marinho e o próprio Theophilo Ottoni.

Eis a caso: em 1819 d. João VI mandou tirar da torre da Candelária, lado da rua do Sabão, o sino grande. Deu em troca outro, que ainda lá está inutilizado. Um velho negociante, José Francisco Coelho, morador a rua da Quitanda n. 136, viu ser arriado o sino em questão, o qual depois ficou desprezado nas dependências da hoje igreja arqui-catedral. Em 1866 era procurador das obras Antonio José Pedrozo. Reclamou do ministro do Império a entrega do sino Candelária. Fernandes Torres mandou ouvir o inspetor da Capela Imperial. Este funcionário não fez oposição, contanto que a Irmandade desse como retribuição duas, apólices de contos de réis. O ativo procurador pôs embargos à ligeireza e tanto fez e conseguiu o desejado. Por portaria de 23 de novembro 1866 Torres mandou entregar o decantado sino, prescindindo de toda e qualquer indenização. Não era para menos: um Torres não podia impedir a volta de um filho à sua antiga casa as torres da Candelária. Retirado em 29 de novembro, foi guindado o sino à torre do lado da sua de S. Pedro. Todo o trabalho terminou em 31 de janeiro de 67. Repicou pela primeira vez, depois de tantos anos de mudez, na festa de Nossa Senhora da Candelária (2 de fevereiro de 67). Por aí se vê que d. João VI, se para muitas cousas fazia Ouvidos de mercador, não os tinha para os sinos, cuja afinação sabia apreciar. Como "addendum", direi que este sino serve hoje para as horas no relógio da Candelária. Tem de bronze, refere ainda o dr. Pinheiro, 4.611 libras, e com o cabeçalho e demais pertences pesa 8.430 libras ou 263 arrobas e 14 libras, tudo pelo sistema antigo. Pelo sistema métrico equivale n 3.869 quilos e mais 370 gramas!

Muito perto dele passou sem ofendê-lo a bala enviada pelos representantes da Legalidade, no dia 23 de novembro. Teve sorte. Não aconteceu o mesmo, anos depois, à torre da Lapa dos Mercadores. Foi derrubada por tiro de metralha em 23 de setembro de 1893. Custou a brincadeira do Aquidabã, a respectiva Irmandade, a soma de setenta contos e vinte mil réis. Os confrades da Lapa fizeram o seu protesto em regra. Nada conseguiram e ficaram no ora veja.

Se a bala tocasse nos sinos, lá se ia pelos ares o carrilhão, filho querido do velho Luiz Augusto da Silva, que faleceu no morro do Castelo, em dias do ano passado, serviu durante 34 anos! Resta-lhe a glória de ter sido, no Rio de Janeiro, o primeiro tocador de sinos por solfa. Além desse mister, acumulava o emprego de sacristão. Comeu sempre a dous carrinhos e nunca sofreu diminuição em seus honorários. Não teve a mesma sorte certo Alcaide do Conselho. Vencia este funcionário anualmente quatro mil réis pelas diligências que fazia no Senado e dezesseis mil réis de tocar o sino para rebates, reuniões dos vereadores e homens bons, etc. Pois bem, o ouvidor Manuel da Costa Moreira entendeu ser este salário supérfluo. Ordenou que de 1674 em diante fossem apenas pagos ao pobre homem dez mil réis por tudo. E ele não recalcitou. Se o fizesse, iria degredado para Angola, por três anos. Naturalmente à vista de tal deliberação o pobre alcaide diminuiu o entusiasmo de dar muitas badaladas. Limitou-se às necessárias.

Luraram os ouvidos dos oficiais da Câmara, dos presos, dos almofaces e dos açougueiros e até dos bois. Bom é que se saiba: - no edifício da cadeia velha, além da casa das Vereanças, funcionou por algum tempo o matadouro da cidade.

Em compensação, hoje, os representantes da Pátria implicam solenemente com as musicatas do Ferreira Velho, - sineiro de S. José. Última nota – O carrilhão da Lapa é composto de um jogo de 12 sinos - Fundidos em Lisboa, custaram cerca de 400\$000. O sino maior pesa 763k500 ou 52 arrobas. Tem 77 quilos de cabeçalho e outros tantos de ferragens.

Domingo, 10 de maio de 1908.

VI

Por muitos anos, a frente da igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo apresentava aspecto desagradável. Não tinha torres. Isto pôde ser verificado, observando-se as vistas panorâmicas do antigo Largo do Paço. Suspensas as obras do templo, em 1770, ficou o frontispício incompleto. Não dispunha, pois, o Carmo - de sinos. Os toques festivos da Ordem e os dobres pelos confrades finados eram feitos pelos badalos do campanário da igreja próxima, pertencente aos frades Carmelitas. Não é preciso repetir que nesse templo, Capela Real e depois Imperial, está desde 1808 a Catedral do Rio de Janeiro. Diz o ditado: quem não tem cão caça com gato; os Terceiros, na carência de sinos próprios, contentavam-se com os dos vizinhos. Sempre cheirava a cousa de empréstimo. A necessidade tem cara de herege. Mas nem isto mesmo durou por muito tempo. Com a chegada da Família real, foram os religiosos transferidos para a igreja dos Capuchinhos Italianos, na hoje rua Evaristo da Veiga (no local do quartel policial) e depois para a Lapa do Desterro. Elevada a igreja dos frades à categoria de catedral não podiam os sinos desta repicar senão nas festas reais. Cessara, pois, o favor, e os pobres terceiros que se contentassem. Fizessem suas festas sem repiques e morressem sem que a cidade soubesse da morte deles. Pois uns pobres diabos plebeus sem sangue azul nas veias poderiam ter ousadia de se utilizar de badalos régios? Os irmãos de capa branca enxergavam-se. Meteram a viola no saco.

Anos depois, deliberou a Ordem Terceira mandar fabricar, aqui, sinos e colocá-los em sineiras de madeira, levantadas na base da torre do lado da Capela Real. Ainda em 1813 estavam os sinos prontos, de boca para baixo, no corredor da igreja. Naturalmente, foram guindados. Quiseram os Terceiros fazer figas a gente da fidalguia? Caiu-lhes o raio em casa. O sino grande foi cobiçado e sabem por quem? Pelo próprio rei d. João VI.

Eis o teor do ofício que o visconde do Rio Secco enviou ao prior da Ordem. É um documento curioso e próprio para ser citado em notas ou apontamentos como estes meus. Escrevia o tal visconde, que depois passou por ter a mão ligeira, e defendeu-se escrevendo extensa memória sobre seus serviços como tesoureiro da Casa Real.

Vamos ao tal escrito:

Tendo El Rey Nosso Senhor determinado que haja na sua Real Capela do Carmo, um jogo de sinos para a festividade de Nossa Senhora da Conceição, em o presente ano e não sendo

admissível poderem se fundir para o dito tempo, determinou o mesmo Senhor que no seu Real Nome pedisse aqueles que os mestres da dita Capela escolhessem estar no tom, e servindo, se pagasse pelo valor, ou se mandasse fundir outros pelas mesmas dimensões para o lugar dos ditos. Nestes termos vou dar parle a Vossa Senhoria que os referidos mestres escolherem o primeiro sino, que está na torre dos Terceiros do Carmo, junto à Real Capela, o qual peço a Vossa Senhoria na certeza que, servindo será pela minha pessoa satisfeito por qualquer das maneiras acima. O Inspector do Arsenal Real de Marinha já recebeu uma relação dos que há de mandar arriar e fazer conduzir a dita capela, em à qual lista é incluído o que peço a Vossa Senhoria em consequência das Reais Ordens. Deus guarde, etc. Rio de Janeiro, em 29 de outubro de 1818.

Curvou-se o maioral da Ordem ante tamanha sem cerimônia. Aceitou a barganha. Não era para menos. Mandava quem podia e queria, e o intermediário era o Rio Secco, um dos mandachovas da época, que foi depois, no Império, marquês de Jundiá. Tinha grande chácara nas Laranjeiras e possuía, na cidade, um palacete na praça do Rocio, onde funcionou por muito tempo o Club Fluminense, hoje lá está a Secretaria do Interior. A esposa, nas cerimônias de gala, apresentava-se com tantos brilhantes, que causou pasmo á celebre Miss Maria Graham, muito da intimidade de d. Pedro I, e de lord Cochrane, etc. No dia seguinte, o prior do Carmo respondia ao ofício da véspera. Desculpava-se por não ter respondido logo. Recebera o papel do Rio Secco já de noite. Havia dado todas as providencias para se arriar o sino. Que o visconde fizesse chegar ao conhecimento de Sua Majestade que à Mesa Definitória foi mais grata esta ocasião de possuírem um traste, que possa em parte concorrer para o desempenho do gosto do melhor dos soberanos e do seu Augusto Protetor Perpetuo, a cujas ordens tributarão sempre o mais sagrado respeito e inviolável execução. Consta o referido do Arquivo Histórico, escrito em 1872 pelo comendador Bento José Barbosa Serzedelo. Deste curioso trabalho extrairei também a Conta dos sinos, que mandou fazer o irmão prior do ano de 1810 a 1811 pelo mestre João Baptista Jardineiro: 1 sino grande para 1º, com 61 arrobas; 1 dito pequeno, com 21 arrobas e 12 libras; ao todo 2.636 libras a 400 réis, 1:054\$400. Esmolas agenciadas pelo prior e entregues ao Jardineiro, 603\$000. Resto pago pela Ordem, 420\$000. O sino para 2º foi dado por um irmão, que ocultou o seu nome "e só se lembrou dizer que era de sua vontade que existisse onde quer que exista a Ordem e tem de peso 44 arrobas".

Em 1814 principiou a construção das torres. Pararam as obras; de sorte que, em 1845, ainda se não tinha começado a torre do lado do Evangelho, como também não estava concluída a do lado do beco dos Barbeiros. Ficava esta limitada até à altura das sinetas e coberta apenas por um telheiro. A iniciativa, atividade e boa vontade do comendador João Baptista Lopes Gonçalves, deveu o Carmo ter enfim os seus altos e elegantes campanários. No Priorado desse benemérito tanto fez ele, tanto agenciou por seus amigos, que a primeira torre ficou concluída em 14 de outubro de 49 e outra em 14 de outubro do ano seguinte. Foi a despesa total 111:583\$899 para a qual obteve Baptista Gonçalves, por subscrição, à soma de 42:264\$126. A Ordem só dispendeu 69:289\$773. Abro aqui ligeiro parênteses. Mostrará ele as incertezas da vida. Durante as obras da Catedral, a Ordem do Carmo emprestou seu templo para o serviço e festividades

episcopais. Hoje, restaurada a antiga igreja dos frades, a Arqui-Catedral não tem campanário nem sinos. É ainda o Carmo quem, com os seus, anuncia aos fiéis o que se está passando no santuário contíguo. Não há nada como um dia depois do outro!

Seria longo enumerar aqui os despeitos e as picardias sofridos pela Ordem Terceira, partidos dos seus antigos vizinhos, os religiosos Carmelitas. Sobre os irmãos seculares, pretendiam exercer a ação mais de senhores do que de diretores espirituais. Conheci, na minha mocidade, o comendador João Baptista Lopes Gonçalves. Gordo, baixote, corpulento, suíças a dom João VI, olhos vivos e brilhantes. Parecia estar sempre zangado. Suas frases arrebatadas e o seu modo irrequieto causavam à primeira vista medo a meninada. Chamavam-lhe o "Facão". Nada sabia guardar para o dia de amanhã. Era da escola de José Clemente, de quem foi companheiro e ótimo auxiliar na Misericórdia. Na intimidade, um verdadeiro cordeiro. Junto dele ninguém podia estar triste. Em reuniões familiares, alegre e folgazão, não deixava moços e velhos porém o pé em ramo verde. Dançava com elegância, marcava quadrilhas com ditos e anexins espirituosos. Quando alguma jovem bonita interpelava o ativo mestre-sala, saia-se com esta: "*Me largue que eu sou de carne. Mi deixe que eu sou de peixe!*" Tudo isto pode não ser dernier cri. Ninguém, porém, me pode tirar o direito de recordar cousas passadas e de sugerir, na lembrança de amigos (restam, poucos), a figura de João Baptista. Seu retrato, guardará a Ordem do Carmo, com justa e carinhosa veneração.

São bem conhecidos os toques e repiques do Carmo. Por tradição ou praxe, os sineiros, que se têm sucedido, conservam intacto o amor da arte pela arte. Quando se agarram aos badalos, aquilo é um nunca acabar. Não protestam os moradores da vizinhança. Força de hábito? Dá-se maior fervet opus nos meses de julho e outubro, em que são festejadas a padroeira e a matriarca Santa Tereza de Jesus.

E é verdadeiro milagre como, nesse tempo, os empregados do Silva Araújo. Granado e Giffoni têm cabeça para compor e preparar poções, pílulas, xaropes e vinhos reconstituintes! Mais feliz foi um antigo boticário da velha rua Direita. Vai figurar também nesta história de sinos, como Pilatos no Credo. Ficaré o caso para o próximo domingo, si Deus e o Salvador não mandarem o contrário.

Domingo, 17 de maio de 1908.

VII

Ao trecho da antiga rua Direita, compreendida entre o Hotel de França e as casas outrora de Francisco Monteiro Mendes (esquina da Cruz) bem poderíamos chamar a quarteirão das boticas e farmácias. Em tempos mais modernos conheci ali os estabelecimentos: do Araújo Pinho, do Nobrega, do Silva Araújo (tio), do velho Antonio, do Fonseca Braga, do Barros Franco, do Carvalho, do Coxito Granado e do Custodio Americo dos Santos.

Já em 1661, encontro no local, estabelecido, um certo Marcos Manuel. No processo do Tiradentes, fala-se em uma botica da rua Direita, onde se esconderam dous sujeitos para evitar conversas com o Silva Xavier. No livro 1º do Tombo da Misericórdia, li uma escritura de venda à retro feita pela Santa Casa a um tal boticário Antonio Gomes.

O objeto da transação eram casas de pedra e cal compradas pelo Gomes, por 42\$, nas proximidades do Convento dos Carmelitas

E, notável coincidência, em outro livro antigo da Misericórdia vejo esta aceitar em 25 de setembro de 1622 a testamentaria de um certo Manuel Gomes de Sousa - Sineiro. Naturalmente deixou estes alguns bens. Não podiam por certo ser fruto de economia com o tanger de badalos. A única explicação, que sugere a existência deste apatacado sineiro, é fácil. Naturalmente o homem, nas horas vagas, dedicava-se ao cultivo de suas roças. E como nosso país foi sempre e essencialmente agrícola é de crer plantasse o Gomes aboboras, mandioca e cana. Nem isto seja para admirar. O celebre d. Antonio de Mariz, do Guarany (Antonio de Mariz Coutinho, provedor da Fazenda) não tinha castelo no Paquequer, mas possuía aqui curral, como se vê em antiga sesmaria concedida, em 1573, por Cristóvão Monteiro a Nuno Tavares, mercador. Salvador Corrêa possuía granjearia no Castelo; Martim de Sá era senhor de olarias e d. Pedro de Mello de plantações de cana.

Nos fins do século atrasado foi estabelecido no precitado trecho um certo boticário Manuel José Brandão. Não conheço minucias de sua vida, a não serem as conservadas pela tradição. Era confrade do convento de Santo Antonio, faleceu, em 14 de novembro de 1809, e foi sepultado na capela de Nossa Senhora da Consolação. Fizeram-lhe os sufrágios o guardião frei Theodoro de Nossa Senhora da Guia e o provincial, o ilustre frei Antonio de Santa Ursula Rodovalho.

Por aí já se vê que o Brandão não era qualquer quidum. Merecia a confiança dos frades e post-mortem a gratidão deles por um fato, que adiante explicarei. Condecorado com o hábito de Cristo, nunca o deixava. Nas horas da labuta e do calor atendendo à freguesia, era sempre visto de chambre de chita, do qual pendia como badalo de sino o apreciado penduricalho. E tinha fama: sabia curar as taboas do fígado, tabardilho, malinas, maleitas, obstruções, alporcas, coração de água e maculo. Para combater tais moléstias dispunha de grande arsenal de ervas, drogas e até do caldo de víboras. Aos convalescentes fornecia por quatro vinténs os estimados franguinhos de botica.

Dizia-se que no estabelecimento de Manuel José havia de tudo. Era só pedir por boca. Certo gaiato ou capote, como então se dizia, procurou desconcertar o boticário. Estava ele ocupado a triturar sementes de melancia para fazer orchata, quando lhe entra pela porta o intrujão. "Senhor Manuel José, você tem todos os remédios, mas aposto que não tem a droga por mim reclamada - Qual é? O espírito de contradição - Sim. Tenho. (Chega-se à porta do fundo e chama pela esposa). Ei-lo, é minha mulher. Se quiser pode levá-lo todo. Olhe, por cima lhe pago o carroto!" Que era homem de recursos provam as anedotas ligadas a seu nome. Seria longo repeti-las. Muitas delas correm atribuídas no fleugmático cônego Philippe.

Só uma vez na sua vida errou Manuel José Brandão. Para fazer surpresa aos Franciscanos, deu-lhe na telha mandar vir (em segredo) de Lisboa, um sino para a torre do convento de Santo Antonio. Não cuidou de tomar as necessárias medidas. Chegado o sino ficou o ofertante desapontado. Não cabia na sineiro. Manuel José não contara com o cabeçalho. Resignou-se. E ele, que com a vista dosava as mesinhas e unguentos, convenceu-se de que sinos e badalos não se medem a olho.

Não se enfadaram os Franciscanos. Dar mostras de descontentamento seria desmentir os exemplos do Patriarca de Assis, modelo de humildade e tipo de paciência evangélica. Arranjaram-se como puderam. Tinham à mão o terceiro sino Santa Barbara, que ainda lá existe. Mandaram depois fundir, aqui, o sino meão, o qual, na volta grande, tem a seguinte inscrição João Baptista Jardineiro fez no Rio de Janeiro Ano de 1812. O sino grande tem a data de 1827. Na volta de cima notam-se as seguintes palavras - Jesus Maria-José, e na parte inferior: Bone Sonantibus Laudate L'um. - Conceição.

Houve, até bem poucos anos, em Santo Antonio, um relógio que regulava perfeitamente. Dava quartos e meias horas. Não sei por que não funciona; só o meu amigo Praxedes poderá responder. Em compensação ainda lá está o célebre galo movediço. Com precisão barométrica anuncia à gente da redondeza as mutationes temporum, como dizia em seus aforismos, o velho pai da Medicina.

De todos os, sineiros desta cidade é o de Santo Antonio o que tem mais trabalho. Enquanto os colegas descansam, corre-lhe a obrigação de acender e vigiar a lâmpada que todas as noites se avista do Largo da Carioca. Brilha como estrela solitária diante de um nicho, onde se nota a imagem de Santo Antonio. Piedoso voto que vem desde 1710, esta lâmpada lembra o triunfo alcançado pelos habitantes do Rio de Janeiro contra as tropas de Duclerc. Por esse tempo foi o santo promovido ao posto de capitão. Tão vaidoso ficou com as dragonas, que no ano seguinte, esquecido, permitiu o saque e devastação do celebre Duguay-Trouin. Para se verem livres do trambolho de bronze os Franciscanos doaram de mão beijada o sino ao boticário da Ordem de São Francisco de Paula. Ainda lá permanece na torre do lado do Evangelho. Tem o nome de Victoria, mede de boca um metro e 32, e pesa 1.280 quilos. No interior lê-se Charitas Urget Nos - José Domingues da Costa o fez em Lisboa, no ano de 1794.

Bom é não confundir Victoria com o Aragão. Esta foi considerado terceiro, feito aqui, na rua de S. Lourenço n. 44., tem de diâmetro um metro e quatro centímetros e pesa 600 quilos. O quarto sino tem de diâmetro 80 centímetros e de peso 273 quilos. O quinto 43 centímetros e pesa 50 quilos. O sino Grande de S. Francisco de Paula tem de boca um metro e 62 centímetros e pesa 1.285 quilos; foi fundido em Lisboa, por José Domingues da Costa, no ano de 1796. No interior nota-se a seguinte inscrição: Charitas. Nos. Cor. V.

Não me esquecerei do relógio novo, inaugurado em 1896. nem do antigo doado pelo capitão-mor Leandro José Marques Franco de Carvalho. Começou a funcionar em 1º de setembro de 1836. Importou a oferta em 3:958\$790. Hoje não há quem tenha dessas liberalidades. Cumpre declarar: o que vae dito foi resumido de um Relatório da Ordem de S. Francisco de Paula, impresso em 1897. - Inaugurou-se ontem o grandioso edifício do Corpo de Bombeiros. Como vão longe os tempos em que se inventou uma geringonça ou aparelho para, sem ser preciso subir à torre de S. Francisco, ser dado sinal de incêndio? Foi feita a experiencia em 20 de dezembro de 1857. Não deu grande resultado. E, quando o Carvalho chegava com a creoula, podia dizer como Mont'Alverne: é tarde, é muito tarde. "Era necessário, refere o dr. Moreira de Azevedo, a permissão de mais de uma autoridade para se anunciar o incêndio; tarde há o sinal, tarde chegam os socorros, acontecendo que, quando o fogo é insignificante, são os vizinhos que apagam e, quando intenso, em lugar de uma casa, vêm os bombeiros achar uma fogueira". Neste ponto, graças a Deus, temos progredido. Faíscas elétricas têm caído nas torres das nossas igrejas. Cousa curiosa, não

tem ofendido os sinos. Em 10 de novembro de 1861, caiu um raio, na torre de S. Francisco de Paula. Em 1854, outro na igreja dos Capuchinhos Castelo; matou um frade que estava na câmara das reflexões. Ainda, em 11 de janeiro de 1901, uma faísca elétrica ofendeu a torre de S. Gonçalo Garcia. Grande foi o pânico entre os passageiros de um bonde da Tijuca. Dentre eles destacarei o meu velho amigo, distinto engenheiro dr. José Americo dos Santos. Dias depois me contava o susto por que passou, com as minúcias próprias de sua conversação, sempre erudita e agradável.

As torres do Rio de Janeiro foram outrora escola de capoeiragem. Moleques fugidos das casas dos seus senhores, unidos a capadócios e vadios, ali se reuniam. Equilibravam-se, fazendo perigosos exercícios de ginástica, nos cabeçalhos dos sinos. Alguns pagaram com a vida o prazer de os tanger em repique de festa. Lembro-me de um que, caindo da torre de S. Pedro, ficou espetado na gradaria do templo. Faleceu momentos depois. Outro, arrojado da torre de S. Francisco, veio despedaçar-se de encontro às pedras do largo.

Assim como há sinos cacetes, outros existem inofensivos; os da Ajuda, por exemplo. Soam tão surdamente no interior do convento, que mal são ouvidos. Ao menos, não martirizam os tímpanos dos frequentadores da Avenida Central, do Passeio Público, da Avenida Beira-Mar e até do Palacio Monroe.

Foram as torres morada habitual de urubus, corujas e morcegos. Dali têm desaparecido, graças talvez ao movimento dos bondes elétricos e dos ensurdecedores fonfons.

Faz atualmente exceção à regra certo gavião habituê das torres de S. José. Ainda ontem fez ele uma façanha. Matou, através das grades da gaiola, uma patativa de muita estimação. O dono, por motivo de pinturas, colocara a avezinha na parede da frente da casa. Veio o gavião e tanto fez que, apesar das grades da gaiola, o pobre animalejo foi encontrado morto. Morreria de medo por hipnose, ou esfrangalhado?

Em estado de torpor, também ficavam os maus estudantes do Pedro II em 3 de novembro. Nesse dia tocava incessantemente o sino grande de S. Joaquim, anunciado para o dia seguinte o começo dos exames.

Para os que tinham dado boas contas, o badalar era o prenuncie de prêmios, distinções e plenamente. Para os vadios, porém, a certeza antecipada da bomba ou raposa.

Estou neste último caso. Antevejo da parte dos meus leitores bem-merecido – R - por me ter metido em frota sem bandeira. Tratar de assumpto para o qual não estava preparado. Ouço no alto da sinagoga o repetido badalar do sino grande a consciência!

Domingo, 24 de maio de 1908.