XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

MICROTONS E BENDITOS EM DUAS FOLIAS DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NOS SERTÕES DO PIAUÍ

Rainer Miranda Brito
Univ. Fed. do Vale do São Francisco - UNIVASF
rainer.brito@univasf.edu.br
GT 17 - Músicas do Brasil de dentro

Resumo
Este artigo comenta elementos microtonais em Benditos (rezas cantadas) realizados em duas Folias do Divino Espírito Santo no estado do Piauí, Brasil: uma na comunidade Marmelada, em Gilbués (região do cerrado), e outra em Bonfim do Piauí (região da caatinga). As melodias analisadas resultam de pesquisas sobre performances de Benditos nos sertões do Piauí, conduzidas entre 2017 e 2025, que evidenciaram o reconhecimento coletivo dos microtons como componente integral dessas práticas musicais. Os microtons emergem como marcadores da importância dos Benditos, de sua antiguidade percebida e como indicadores de habilidade, memória e capacidade de imitação de rezadeiras e rezadores. A partir do uso de um alaúde de Istambul (lavta) e de empréstimos da música clássica turco-otomana (*makam*), as pesquisas foram capazes de identificar os microtons e de situar o lavta tanto como instrumento quanto como dispositivo experimental no contexto dos Benditos. Como uma forma de etnomusicologia aplicada, este trabalho sugere que uma abordagem limitada em escopo e de baixo processamento teórico pode oferecer contribuir para o incremento de acessibilidade em pesquisas experimentais entre culturas.
Palavras-chave
Bendito; Microtons; Piauí; Etnomusicologia aplicada; Sertão.

MICROTONES AND BENDITOS (SUNG PRAYERS) IN TWO FOLIAS DO DIVINO ESPÍRITO SANTO IN THE BACKLANDS OF PIAUÍ

Abstract
This article discusses microtonal elements in Benditos (sung prayers) performed in two Folias do Divino Espírito Santo in the state of Piauí, Brazil: one in the Marmelada community in Gilbués (cerrado region) and another in Bonfim do Piauí (caatinga region). The melodies examined stem from research on Bendito performances in the backlands of Piauí conducted between 2017 and 2025, which highlighted the collective recognition of microtones as an integral component of these musical practices. Microtones emerge as markers of the Benditos' significance, their perceived antiquity, and as indicators of performers' skill, memory, and capacity for imitation. Drawing on the use of an Istanbul lute (lavta) and borrowings from Ottoman-Turkish classical music (makam), the research was able to identify microtonal features and to situate the lavta as both an instrument and an experimental device within the Benditos. As a form of applied ethnomusicology, this work suggests that a approach limited in scope and light in theoretical elaboration can offer contributions toward enhancing accessibility and fostering cross-cultural experimentation.

Keywords
Benditos; Microtones; Piauí; Applied Ethnomusicology; Backlands.

Introdução

Conhecido no âmbito das pesquisas e ações de registro, difusão e criação das culturas populares brasileiras ao longo dos século XX e XXI, o Bendito se tornou, sobretudo no imaginário das sonoridades sertanejas do nordeste do Brasil, uma "assinatura" da estética musical regional. É com um Bendito, com a reza cantada entoada geralmente em uníssono majoritariamente por mulheres, que se cria a paisagem sonora de João Grilo no julgamento de sua temporária pós-morte no *Auto da Compadecida* (2000). É também com um Bendito (na verdade um incelente ou incelência), um canto similar mas realizado em velórios como encomenda de bom caminho à pessoa morta) que Severino se encontra em uma casa onde um corpo é velado em sua jornada de *Morte e Vida Severina* (1981). A representação midiática geral sobre o "sertão nordestino" tornou comum imagens que envolvem rezadeiras e rezadores em procissão, rezas e velas em guarda nas casas enlutadas, liturgias populares de rezadeiras e rezadores pedindo graça e proteção aos santos. Essas imagens, por exemplo, povoaram e continuam povoando memórias de inúmeros artistas da fonografia nordestina, artistas nascidos ou radicados no nordeste, tornando-se também um espécie de traço fundamental da imaginação sobre a musicalidade dos sertões nordestinos. Menções a Benditos como fenômenos musicais importantes nas biografias surgem em entrevistas e interações midiáticas de Luiz Gonzaga, Sivuca, Elba Ramalho, Dominguinhos, Marinês, João Bá, Pedro Sertanejo, João do Vale e tantos nomes mais.

Embora essas imagens constituam um estereótipo é inegável que elas têm propagado aspectos comuns da música devocional das culturas populares dos sertões nordestinos e adotadas como elementos razoavelmente reconhecidos pelo nordeste do Brasil. Tendo isso em vista, tomo aqui o Bendito como uma reza devocional, popular direcionado aos santos e entidades populares. Definido assim, de maneira larga, quase como um estereótipo -- não fosse o razoável consenso entre folclóricas e pesquisadores das culturas populares do Brasil ao longo do século XX. Nas palavras de Câmara Cascudo, em consonância com as de Mário de Andrade, trata-se de um canto "(…) religioso com que são acompanhadas as procissões (…) [denomina] o gênero o uso da palavra Bendito, iniciando o canto, uníssono." (CASCUDO, 1988, p. 118). Embora seja geralmente verdade que o Bendito é uma reza por excelência vocal cantada coletivamente, há ocorrências de Benditos que são cantados em intervalos de oitava, sobretudo quando estão envolvidas mulheres e homens, como também em intervalo de terças paralelas.

Os exemplos de Benditos deste texto vêm do cerrado e da caatinga do Piauí. São dois exemplos de Benditos que fazem parte do desvio do estereótipo: o Bendito da Folia do Divino da comunidade Marmelada, Gilbués, é ocasionalmente cantado em intervalo de oitava. Ao passo que o Bendito da Folia do Divino de Bonfim do Piauí é ocasionalmente cantado em intervalo de terças. Mas em ambos os contextos o Bendito assume o caráter classificatório geral, quase de estereótipo: ele é entendido por rezadeiras e rezadores como termo (ou ação musical) englobante de todas as rezas cantadas que não são de domínio (e função) da autoridade religiosa local. Ou seja, todas as rezas cantadas pelas quais rezadeiras e rezadores são guardiãs e guardiões são entendidas e comumente nomeadas como Benditos. Pela lógica do canto rezado, todas as rezas cantadas são peças de pedido, agradecimento ou elogio àqueles que são o fundamento da fé popular e seus diversos conhecimentos associados: aos santos. E é por este caminho, com essa compreensão de Bendito, que sigo com o argumento.

Apresento dois comentários acerca de dois Benditos — um pertencente à Folia do Divino Espírito Santo da comunidade Marmelada, em Gilbués; e o outro pertencente à Folia do Divino Espírito Santo de Bonfim do Piauí. Eles têm algo em comum: ambos utilizam elementos microtonais na construção de suas melodias e as armam como momento de abertura para distinção de performance. São elementos que desempenham em um momento uma função puramente ornamental e em outro momento uma função de sincronização e afirmação do teor da melodia. Uma nota de ênfase que não utiliza o repouso como recurso de realce, mas sim como elemento de espera e sincronização das vozes que se atrasam e se aceleram.

A ocorrência de microtons pode nos lembrar a ideia, ainda que este texto não se conecte

diretamente a ela, que se afamou entre intelectuais, artistas e público geral ligados à fonografia das culturas populares nordestinas ao longo do século XX: a ideia de que a musicalidade do “sertão nordestino" é herdeira de antigas influências dos "mouros”. Que se trata portanto de um “sertão árabe”, “sertão medieval ibérico” cujos elementos musicais estariam associados a um espírito musical do chamado “oriente médio". Pois bem, seja lá o que “mouro" de fato signifique para além dos estereótipos culturais coloniais das Américas, tal ideia se popularizou mais como livre apologia do que a construção de pontes culturais comparativas ou de intercâmbio com povos do chamado “oriente médio".

Há, por exemplo, poucas reflexões para compreensão e descrição de microtons nas culturas populares dos sertões nordestinos. Até então se tratou do assunto pontualmente em Pinto (2001) e Figueiredo & Lühning (2018). As reflexões não avançaram a discussão para abordagens comparativas ou de contraste com outros sistemas musicais que utilizam microtons.

Mesmo que Luis Soler (1995), responsável pela formalização da idea do “sertão mouro”, “sertão árabe", tenha dedicado tempo e atenção a essa suposta herança, o nível de generalidade da proposição e o uso de estereótipos culturais produzidos musicalmente pelo ocidente como fundamento de comparação não é capaz de criar conexão com elementos musicais reais desses povos. Porque esses povos descritos simplesmente não existem, tal como estão sendo descritos. É importante notar que o termo “mouro” se trata de estereótipo étnico e cultural generalizante: judeus, árabes, persas, africanos, turcos e mestiços ibéricos foram reiteradamente nomeados como “mouros" em diversas ocasiões históricas documentais. O termo não ressalta a diversidade das culturas por ele englobadas e tampouco as fundamentais diferenças que as constituem. Não existe “o povo árabe”, “a cultura moura”, etc.

Busco assim desviar dessa ideia do “sertão árabe" porque me parece importante olhar esse fenômeno microtonal antes com uma intenção descritiva do que uma curiosidade teórica sobre herança cultural e/ou identidades. Isto é, parece-me mais interessante entender o acontecimento criativo pelo qual rezadeiras e rezadores executam as melodias microtonais de seus Benditos. Focar na classificação ou na teorização desses acontecimentos, desconectados da experiência de suas execuções, nos afasta dos microtons como elementos palpáveis, tangíveis. E é isso que pretendo evitar; não busco extensos enunciados, guerras de conceitos e proposições teóricas se desviem das pequenas de um acontecimento performático.

Para tanto, caminho aqui no sentido mesmo da experimentação: trazer aspectos descritivos de um sistema musical não ocidental que possa oferecer uma perspectiva mais sensível e comprometida com as notas “desafinadas” e/ou “desviantes" do temperamento ocidental de 12 divisões. Utilizo, para isso, um cordofone não-ocidental como guia de identificação e descrição das melodias microtonais dos Benditos.

O instrumento em questão é o alaúde de Istambul (lavta). Trata-se de um alaúde de pescoço longo, importante entre minorias étnicas na Ásia menor entre os séculos XVIII a XX, localizado nas fronteiras entre a música clássica otomana e a música popular das minorias do mediterrâneo. O lavta é um cordofone de cordas pinçadas com plectro, com versões de 4 ou 5 ordens; seu temperamento segue a divisão turco-otomana clássica, que utiliza 53 tons para divisão proporcional da oitava (53 EDO, sistema *Arel-Ezgi-Uzdilek* — AEU); o instrumento possui cerca de 27 tons úteis dentro de uma oitava, divididos por trastes ajustáveis amarrados no braço do instrumento.

Antes de prosseguir para os comentários de cada Bendito, cito que o material sobre o qual este texto se debruça é fruto de pesquisas junto a comunidades na zona rural do município de Gilbués e no município de Bonfim do Piauí. As pesquisas ocorreram ao longo de 2023, 2024 e 2025 na comunidade Marmelada em Gilbués no âmbito de ações para complementação de dossiê sobre a Folia do Divino para candidatura de patrimônio imaterial do Brasil junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Já as pesquisas junto às rezadeiras e rezadores de Bonfim do Piauí ocorreram por meio de ações extensionistas desenvolvidas desde 2017 na região. Ressalto que ambas as pesquisas ocorreram entre um misto de pesquisa aplicada e acadêmica, prezando sobretudo pela utilidade e acessibilidade dos produtos de pesquisa para as comunidades envolvidas. Dito isso,

declaro-as como pesquisas de etnomusicologia aplicada (Titon, 2015), visando o envolvimento ativo das comunidades envolvidas e a devolutiva de materiais audiovisuais úteis a elas.

Apresento a seguir os Benditos e os comentários ao redor de seus microtons.



Lavta (alaúde de Istambul). Fonte: arquivo pessoal.

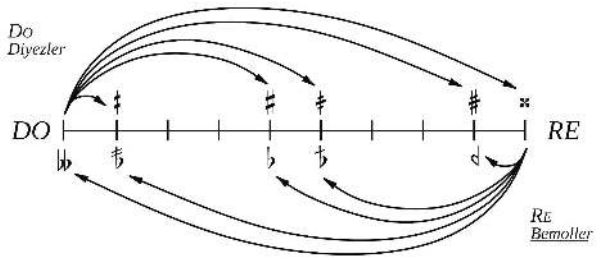


Detalhe dos trastes e divisões do lavta (alaúde de Istambul). Fonte: arquivo pessoal.

Apesar do entusiasmo que o encontro do lavta com os Benditos da Marmelada e de Bonfim do Piauí causou, eu tinha ainda uma tarefa não entusiasmante: realizar transcrições e manter um banco de melodias (partituras) em PDF, de arquivos sintetizados (Midi) e de arquivos de áudio (.mp3, por exemplo). Isso provocou o outro deslocamento metodológico importante: o empréstimo e a consideração de aspectos descritivos da música clássica turco-otomana -- o chamado sistema do *Makam*. *Makam* é como se denomina o "modo musical"; isto é, o conjunto de regras e intenções que caracterizam cada modo musical. O que os distingue não é propriamente a altura, o tom: mas a intencionalidade com que as notas se articulam, a tessitura das frases melódicas possíveis e a ênfase em notas específicas para início da melodia, repouso, mudança de trechos melódicos (repetições) e nota (ou conjunto de notas) de conclusão.

Trata-se de um sistema musical complexo e diverso; não é possível esperar uma compatibilidade direta do *Makam* com o instrumental teórico e performático ocidental amplamente difundido e aceito em tantas culturas. Tenho consciência dessa impossibilidade e não pretendo alegar que o *Makam* é o melhor (ou mais preciso) jeito de compreender e descrever as melodias de Benditos no interior do Piauí. Contudo, acredito que esta é uma via de experimentação importante e útil. Uma janela de empréstimos pontuais, descontextualizados controladamente, que podem ajudar a descrever e compreender melhor os microtons presentes nos Benditos em questão. Por vezes um *Makam* é mais um caminho do que uma definição (Aydemir, 2010), mesmo no contexto da música clássica turco-otomana.

O que inicialmente busquei emprestar e adaptar do *Makam* foram dois elementos, um elemento teórico figurativo e um elemento prático. Esses elementos são parte estrutural do sistema chamado *Arel-Ezgi-Uzdilek* (AEU), construído sobre a divisão de 53 partes iguais de uma oitava (53 EDO), sob qual o *Makam* moderno se estabilizou.



Sustenidos e bemóis 53 EDO / Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU). Fonte: Wikimedia commons <https://en.wikipedia.org/wiki/Turkish_makam#/media/File:Comma_Line.svg>.

O empréstimo do elemento teórico seria o símbolo do *Büyük mücenneb diyezi* (8 comas acima da nota natural, símbolo). Ele satisfez muito bem a representação da nota tocada junto às rezadeiras com o lavta — rezadeiras e rezadores se mostraram contentes com essa medida. Mas ainda que essa notação seja precisa na descrição das notas microtonais dos Benditos, o *Büyük mücenneb diyezi* não ajudaria a melhorar a descrição dessa nota para leitores e interessados não versados em sistemas musicais microtonais. Optei assim por não inserir o símbolo usado no *Makam*, mas sim indicar um modificador: um "+" acima da nota microtonal na notação ocidental comum. Optei por sinalizar o acidente "pra frente"; a nota é destacada com um "+" indicando que se trata de uma nota mais alta do que aquela anotada na partitura, mas que não chega a ser a próxima nota natural ou sustenida. Em termos totais, o "+" significa cerca de 8 comas acima da nota natural, como o *Büyük mücenneb diyezi,* ou entre 1 ou 2 coma acima da nota sustenida.

Os microtons aqui apresentados nos dois Benditos estão nas seguintes posições/casas/trastes do lavta (lembrando que cada unidade/casa/traste é tratada no *Makam* por *koma*): I) na primeira casa/traste microtonal após a nota anterior -- isto é, um La# alguns comas mais alto ou 8 comas acima do Lá natural; II) na última casa/traste microtonal antes do re natural -- isto é, um Do# alguns comas

mais alto ou 8 comas acima do Do natural.

No que toca ao empréstimo do elemento prático, busquei a omissão de compassos declarados, utilizando as frases melódicas como contagem/andamento suficientes para descrever e demonstrar os Benditos. No *makam* a métrica é apenas uma indicação, uma referência; não é uma condição de execução da melodia. Com os Benditos não é diferente: rezadeiras e rezadores evitam contagens de tempo ou sugestões rígidas sobre a duração de trechos da melodia. Tudo é provisório porque quem vai ajustar o andamento/duração — e o quanto ele será recalculado por vozes que ficam para trás e pelas que estão adiantadas — são os momentos das notas microtonais. É um ponto de espera, de sincronização. É uma nota enfatizada pelas rezadeiras: é uma nota de "chamada" para que todas as rezadeiras e rezadores da performance avancem, retomem o fôlego e voltem à lírica do pedido: "à **vós** pedir uma esmola (…)". Trata-se de momentos do verso em que a construção do pedido — de pedir a esmola, de pedir benção, de chamar o Divino Espírito Santo — precisa ser claro e firme.

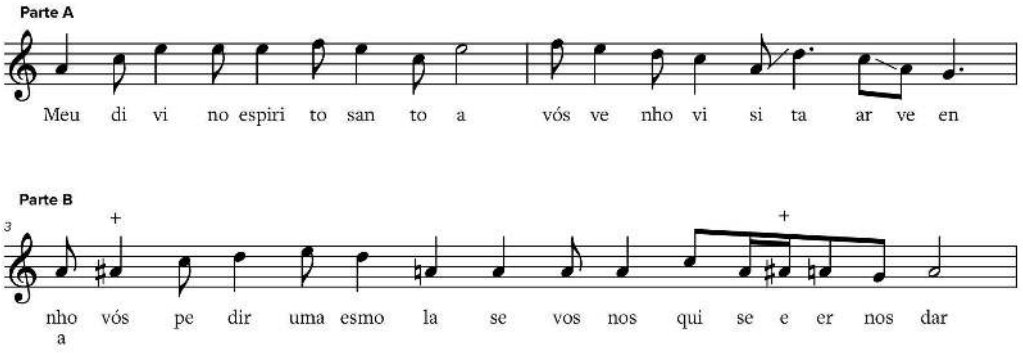
Bendito do Divino Espírito Santo - Comunidade Marmelada, Gilbués, Piauí

O Festejo do Divino Espírito Santo da comunidade Marmelada, localizada na zona rural de Gilbués, Piauí, é bastante conhecido: gente de perto e de longe vêm para a comunidade pedir e pagar graças ao padroeiro da comunidade e sua pequena igreja. E especialmente para ver e participar da Folia do Divino — dos cantos aos santos, sambas e Benditos que caracterizam a liturgia popular. Com cerca de 150 anos de acontecimento, demarcada por gerações, a Folia acontece todo ano em meados de Maio e envolve saberes musicais ímpares, distintos dos saberes musicais das comunidades ao redor, bem como dos saberes musicais mais ou menos comuns (ou compatíveis) entre as Folias do Divino Espírito Santo entre centro-oeste, sudeste e parte do nordeste do Brasil.

A atmosfera musical da Folia é composta por duas dimensões: a dimensão das rezas cantadas, englobadas sob o termo "Benditos", majoritariamente feminina e a dimensão das Esmolas que movimentam a bandeira do Divino de casa em casa pela comunidade, majoritariamente masculina. As Esmolas envolvem cantos aos santos (sagrados) e sambas de diversão (lúdicos) que são cantados nas casas. Toca-se tambores, pandeiros e sanfona (e antigamente rabeca e viola); apesar de conectadas por ritos de transição (dentro / fora da igreja, na movimentação de saída e chegada da bandeira, etc), a dimensão das Esmolas não se confunde com a dimensão dos Benditos.

Embora a dimensão das Esmolas também seja complexa e tenha suas peculiaridades melódicas, é a dimensão dos Benditos, das rezas cantadas onde os microtons são sistematicamente cantados de forma coletiva e organizados como parte elementar da dimensão "pedagógica" das rezas cantadas — canta-se para que se repita, cantando outra vez.

O Bendito da comunidade Marmelada que trago aqui como exemplo se trata de uma das versões existentes do Bendito do Divino Espírito Santo. É a versão preferida pelas rezadeiras do terço, das três versões existentes. É a versão mais cantada nas ocasiões em que rezadeiras e rezadores entram em cena para cantar à bandeira, à imagem e à ocasião do Divino Espírito Santo.



Bendito do Divino Espírito Santo (versão 3). Comunidade Marmelada, Gilbués, Piauí. Fonte: arquivo pessoal.

Eis um trecho de transcrição que contém as partes A e B do Bendito. Note-se que foi escolhido uma nota para referência (A/Lá) e organização das alturas da melodia — sugestão das rezadeiras da comunidade. Para simplificação a notação a seguir representa apenas a voz principal — voz/linha melódica de referência para o coletivo. A voz de apoio, que ocorre atualmente apenas com a participação de rezadores homens, é cantada uma oitava abaixo.

O microtom neste Bendito, destacado na partitura, é uma nota que está acima do Lá sustenido (A#) e abaixo do Si (B). Ao longo da pesquisa, em 2023, essa nota foi "corrigida" por mim na primeira leva de transcrições que realizei de Benditos gravados, indicados pela rezadeiras como Benditos centrais da Folia. Meses depois dessas gravações, voltei até a comunidade para apresentar as transcrições e saber o que as pessoas achavam — se havia coisa errada, se as melodias dos Benditos estavam reconhecíveis. Como viraria costume, eu levei um computador, um telão, uma caixa de som e uma viola de dez cordas, útil na primeira etapa de identificação das melodias, afinada em Rio Abaixo (de baixo para cima: re re / si si / Sol sol / re re / Sol sol)

Apresentei as transcrições no telão — apesar das imagens e diagramas simplificados junto às partituras não terem sido de fácil compreensão, havia um apreço pelo material visual por parte da comunidade. Mas, como se imaginaria, foi a escuta dessas transcrições sintetizadas via *Midi* que colocaram as divergências musicais em evidência e os microtons em pauta. Dizia uma rezadeiras: "(…) essa nota tá é mais forte, mais alta. Esse 'a vós' não é assim alto não". Diziam outras: "(…) você tá prestando atenção no pessoal que tá cantando só imitando na hora, eles não sabem chegar no som da toada não"; "(…) só quem lembra da toada dos antigos é quem segue sempre cantando, não deixando cair no esquecimento".

Confuso e frustrado entendi que as transcrições realizadas não eram razoáveis para as rezadeiras. Tentei, após essa ocasião, identificar de modo individualizado com uma dezena de rezadeiras quais notas elas estavam apontando como errada. Com a viola passei duas semanas diariamente tocando e cantando com rezadeiras juntas e sozinhas. Cheguei enfim à conclusão: minha viola não conseguia encontrar essas notas. E isso me levou, agora com mais atenção, a um dito repetido entre as rezadeiras desde minha chegada à comunidade: o Bendito "não presta pra cantar com nenhum instrumento". O Bendito só fica bom, só funciona se for cantado pelas vozes sozinhas, sem instrumento para acompanhar — ou "atrapalhar", para algumas das rezadeiras.

Não por acaso, os instrumentos da comunidade — tambores, pandeiros, sanfona e violão, estão confinados à dimensão das Esmolas. Os cantos aos santos, das Esmolas, funcionam bem com a sanfona e do violão, as vozes dos Foliões dependem desse acompanhamento. Mas na dimensão dos Benditos os instrumentos temperados — e mesmo a percussão — são indesejados. Eles desorganizam a memória melódica coletiva que se apoia em diversos microtons distintivos e a flexibilidade da marcação do tempo.

Com esse diagnóstico o lavta assumiu o lugar da viola em minhas atividades de descrição de melodias junto às rezadeiras e ganhou um espaço inesperado: ele passa a ser reconhecido, ao menos durante minha permanência na comunidade, como um instrumento "bom e bonito que consegue chegar nos sons e nas toadas dos Benditos". A partir desse momento, o instrumento abriu caminhos de muita conversa com as rezadeiras. Conseguimos com o lavta identificar, cantar e tocar Benditos ainda mais antigos, mais "desafinados" e significativos para a memória de técnicas vocais e de melodias de rezadeiras e rezadores. De repente, meio ao acompanhamento da melodia cantada por elas e pelo alaúde, outros Benditos iam surgindo que nem mesmo elas bem lembravam como era cantado — e sempre se alegravam ao conseguir cantar parte dos "Benditos perdidos".

Dizem as rezadeiras que as notas microtonais são as que separam aquelas que têm conhecimento efetivo de um Bendito, aquelas que conseguiriam cantá-lo sozinhas e apreenderam por imitação de memória, daquelas que só conseguem cantá-lo por imitação "sem memória" (momentânea). A imitação, a repetição é enunciada em diversos contextos na comunidade como o processo preferido, respeitoso e confiável na transmissão e recriação musical dos Benditos entre as gerações de rezadeiras e rezadores.

Após a identificação dessas notas e a familiarização do lavta com os Benditos da Marmelada, outros microtons foram identificados e sugeridos em Benditos de santas como *Santa Luzia*, *Nossa Senhora das Dores*; santos como *Bom Jesus da Lapa*, *São Domingos* e rezas cantadas como *Senhor Deus*. Olhando pela mesma janela de experimentação com o *Bendito do Divino Espírito Santo*, lavta e rezadeiras continuaram negociando quais seriam as notas adequadas para garantir que os microtons dos Benditos estivessem evidentes nas descrições e transcrições de suas melodias.

Bendito do Divino Espírito Santo, Bonfim do Piauí, Piauí

No território da Serra da Capivara, semiárido piauiense, existe uma Folia distinta das que lhe arrodeiam: a Folia do Divino de Bonfim do Piauí. Enquanto a região é conhecida pela exuberância de seu patrimônio arqueológico e natural — a Serra da Capivara — e também pela vitalidade de suas brincadeiras e sabedorias populares de Reisados e Rodas de São Gonçalo atrelados aos saberes quilombolas e comunitários rurais, a Folia do Divino acontece isoladamente. Não deriva de outras festas, não incorpora práticas ou elementos dos terreiros — nem mesmo do terreiro de Candomblé que lhe serve de casa guardiã.

A Folia do Divino de Bonfim do Piauí é uma ocasião diferente: toques de tambor diferentes, cantos diferentes, comidas diferentes, um acontecimento diferente. Ao passo que outras manifestações misturam cantos, ritmos, instrumentos e modos de celebração — sobretudo os Reisados, Bois e Rodas — a Folia do Divino de Bonfim do Piauí pede disciplina para tocar, cantar, rezar e andar de modos específicos para a Folia.

A Folia acontece entre meados de Maio e Junho de todo ano. Apesar de ser uma manifestação pequena, com uma dezena de responsáveis, a Folia envolve pessoas da pequena zona urbana do município e muitas pessoas de diversos povoados rurais. O roteiro sempre se repete: a Folia começa em um dia, com a levanta do mastro do Divino na casa sede que lhe será um altar. Ao longo de dez dias a bandeira do Divino circulará de casa em casa, na zona urbana e na zona rural, do nascer do sol até o anoitecer. A bandeira será acompanhada de cantos com um tambor e rezas cantadas ao longo do trajeto — no começo do dia, saindo de seu pouso, e no fim do dia, chegando ao seu próximo pouso.

Esta Folia do Divino não tem uma longa lista de Benditos e rezas cantadas próprias. Seu repertório característica é pequeno e bem circunscrito. Os Benditos são cantados apenas em situações de transição ritual — a chegada da bandeira, do alta, o pouso e a partida das casas. O corpo musical desta Folia é majoritariamente constituído por cantos de chegada e saída, que compartilham melodias com versos distintos; os Benditos acontecem menos e só ocorrem em situações mais sérias e que se direcionam a pedidos e elogios ao Divino. Diferente dos Benditos, Os cantos não utilizam estruturas melódicas que exigem precisão das vozes que cantam. São cantos que todos podem e são instigados a cantar, ritmados ao tambor e que podem acolher improvisos de versos — dependendo para quem, onde e em que hora se canta em uma casa, de marcação de tempo e de trechos melódicos.

Meu encontro com os microtons da Folia do Divino de Bonfim do Piauí aconteceu ao longo de ações de registro e difusão que eu desempenhava junto a atividades culturais de um terreiro da cidade, personagens importantes do catolicismo popular e celebrações domésticas de santos acolhidos pelo terreiro e pelos altares nas casas das pessoas. Foi em 2024 que a primeira série de transcrições foi iniciada junto aos guardiões da bandeira do Divino, que sempre me chamavam a atenção para a importância dos Benditos. Diziam: “cada vez mais se canta menos nossos Benditos”.

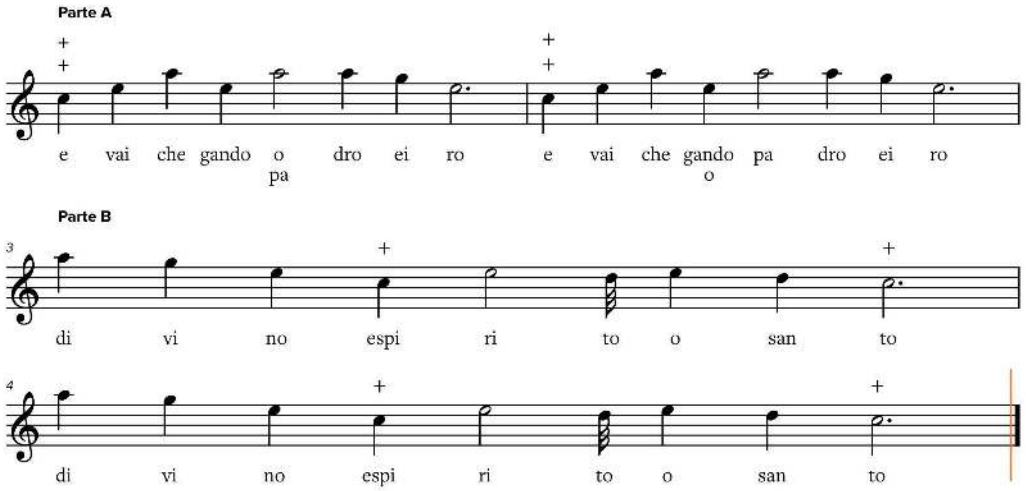
Acompanhado de uma viola de dez cordas, afinada em Rio abaixo, passei uma semana visitando rezadeiras próximas ao rezador principal, guardião da bandeira. Consegui identificar e transcrever outras melodias — variações do canto da casa, de chegada e de saída — mas não consegui dirimir o erro, o som, a nota que me alertavam: “não é esse sonzinho aí, tem que puxar mais um pouco”. Disse ele: “tem que começar cantando meio "desbalançado". E conforme vai cantando, se acostumando a esse desbalanceado que o Bendito fica bonito”.

O Bendito aqui exemplificado foi o primeiro Bendito por mim gravado e transcrito da Folia em Bonfim do Piauí. Trata-se do Bendito de chegada, de retorno final da bandeira do Divino à casa

guardiã, ao seu altar. Não é um Bendito que todos sabem cantar, mas é considerado pelos rezadores e rezadeiras envolvidas como um dos mais emblemáticos. Foi em 2025, durante o acontecimento da Folia, em seu último dia, que esse Bendito foi cantado coletivamente, no meio da rua e eis o microtom: na cabeça do canto, na ponta da toada — como me disseram. Dias depois, pude com o lavta tocar a melodia com o microtom que parecia mais próximo e eis então que o rezador e rezadeiras ouviram satisfeitos.

Diziam que o lavta era ótimo pra tocar as toadas — melodias — dos Benditos. Que era um instrumento maneiro, que "segue a voz", diferente da sanfona que apesar de popular na região é inconveniente na Folia devido à sua mania de "empurrar o som nas orelhas do pessoal" .

Eis o trecho da transcrição do Bendito do Divino Espírito Santo, contendo as partes A e B da melodia. Para simplificação apenas a melodia de referência, principal para o coro de vozes, está anotada. Há relatos que uma segunda voz antigamente era cantada "pegada" com a primeira voz; isto é, que havia uma segunda voz em terça com a primeira voz.



Bendito do Divino Espírito Santo (chegada/retorno à casa final). Bonfim do Piauí, Piauí. Fonte: arquivo pessoal.

Os microtons, sinalizados na partitura, são notas mais alta que Do (C) (com dois + +), mas mais baixa que Do sustenido (C #) (com apenas um +). Na estrutura da peça, o microtom de saída é ligeiramente mais alto do que o microtom de chegada, que são quase (quase) a mesma nota — o Do 1 koma acima e o Do 4 komas acima. A nota mais alta é pensada como ponto de partida, ponto de apoio e elemento de organização do coro de vozes — mas não chega a ser considerada uma pausa. A nota mais baixa é o fim do coro, que recebe e reorganiza as vozes. A melodia possui um movimento sobe-desce característico, enfatizando as notas microtonais; as sílabas/vocalizações precisam marcar essas ênfase. Curiosamente esse Bendito é às vezes cantado com o rufar de tambores — geralmente duas pessoas cantam e tocam tambores sem marcação rítmica bem definida. Algo observado foi que a nota microtonal serve de referência para marcação do ciclo do rufo dos tambores.

Este é um Bendito que empresta trechos de sua melodia a outros dois — Bendito do Divino Espírito Santo (cantado dentro de cada casa visitada) e Bendito da levanta/derrubada do mastro. Contudo esses Benditos derivados omitem o microtom e possuem uma parte melódica adicional além da A e B — e não são considerados distintos como este.

O lavta e os empréstimos da música clássica turco-otomana foram fundamentais para chegar a uma descrição que fosse satisfatória para os ouvidos e vozes de rezadores e rezadeiras de Bonfim do Piauí. Assim como na Folia da comunidade Marmelada, os elementos de komas acima, substituídos pelo meu genérico "+", e omissão da métrica/andamento possibilitaram uma melhor compreensão da melodia. Consegui então perceber as frases melódicas como unidades de um movimento desce-sobe

cuja ancoragem são as nota microtonais.

Curiosamente, o movimento sobe-desce é um aspecto de definição de modos do *Makam* turco-otomano. Embora não o objetivo não seja uma comparação direta, o movimento de um *Makam* como o *Hüseyni* traduz muito bem a intenção da melodia deste Bendito. Especialmente a "tensão"entre a nota de saída e chegada sendo quase (quase) a mesma nota — adquirindo um caráter de flutuação entre 1 ou 4 koma se ascendente ou descendente. Embora na performance isso seja marcante, rezadeiras e rezadores sugeriram que eu considerasse que se trata da "mesma nota" para simplificar. Expliquei que era importante sinalizar o detalhe e todos acharam bom, mas mantendo alguma desconfiança sobre minha precisão. No braço do lavta o Do 1 koma acima acontece na sétima casa (antes do oitavo traste) e o Do 4 koma acima na nona casa (antes do décimo traste).

O processo de transcrição (e prática conjunta com o lavta) desse Bendito provocou curiosidade entre rezadores e rezadeiras da Folia de Bonfim. As pessoas responsáveis pela Folia no próximo ano querem incluir pelo menos mais um Bendito "dos antigos" que tenham um jeito de cantar diferente tal como esse, demonstrando essas notas "desafinadas e bonitas", nas palavras de algumas rezadeiras.

Considerações Finais

Ao notar, tocar e considerar microtons, por breve e expletivos que eles possam ser, os comentários deste texto sugerem que pequenos deslocamentos, sobretudo metodológicos, realizados como parte importante das pesquisas etnomusicológicas aplicadas, podem provocar perspectivas produtivas que não precisam, sempre, colocarem-se como saídas teóricas totalizantes e conclusivas. É produtivo manter a dúvida, a limitação e a experimentação como processos de descrição de circunstâncias musicais populares; há, nos nossos dias, teorias suficientes para conceituar, explicar, desconstruir, insinuar e tantas coisas mais. Poucas delas de fato têm se preocupado com os efeitos materiais, imediatos e práticos envolvidos em uma pesquisa etnomusicológica. Talvez uma das saídas para incremento da acessibilidade dos produtos de uma pesquisa etnomusicológica seja justamente não se tornar uma "teoria sobre tudo". A busca por pequenas experimentações metodológicas pode ser um modo de incremento de acessibilidade, especialmente àquela etnomusicologia em busca de novas compreensões sobre o que podemos fazer para descrever a materialidade da prática musical e manter nosso senso de insignificância, para controlar nossas pretensões, sempre no horizonte (Setti, 1995).

Por exemplo: como a imagem do "sertão mouro", do "sertão árabe" nos ajuda a compreender as pequenezas das culturas populares dos sertões nordestinos? Muito pouco. São narrativas que anunciam grandes rupturas, grandes transformações e oposição, mas que desembocam progressivamente em generalizações, estereótipos e manutenção dos mesmos meios de produção de conhecimento, registro e difusão cultural com outros conteúdos.

Não é a "grande cultura nordestina", a imagem do mítico vaqueiro e seu gibão, ou a sagrada figura do rei do Baião que nos ajudam a compreender melhor a diversidade dos cotidianos das comunidades dos sertões nordestinos e seus modos de criar por miudezas a matéria e a forma de suas culturas populares.

Valorizar o encontro cultural pelas pequenezas e pelo inesperado parece mais interessante. Por empréstimos, por descontextualizações controladas de ideias e proposições entre culturas distintas é possível colocar em evidências menos suas identidade e mais seus acontecimentos. E como todo acontecimento, sua ocorrência é variável e imprevisível: todo o restante faz parte apenas das expectativas.

As duas Folias do Divino Espírito Santo aqui comentadas mostram que longe de apenas enaltecer suas culturais musicais, a ocorrência de microtons as aproxima de partes — ou perspectivas — do pensamento musical de outra cultura, multiétnica e historicamente diversa, da cultura musical clássica turco-otomana. Isso não significa que os Benditos dos sertões do Piauí são acontecimentos musicais turco-otomanos (ou "orientais"). Mas sim que há algo pensado, descrito e percebido pela música clássica turco-otomana que é útil para pensar um fenômeno de Benditos dos sertões do Piauí.

Seria algo como se a música clássica turco-otomana oferecesse uma palavra, um termo capaz de nomear e descrever um fenômeno que nós, em nossa língua, não costumamos descrevê-los por seja lá qual motivo. Não estamos trocando de língua, mas realizando intercâmbios que nos ajudam a deixar nossa língua mais consciente de que existem outras línguas no mundo e que algumas delas conseguirão falar e descrever fenômenos que não nos são evidentes.

Os saberes musicais dos Benditos parecem ter se mantido “apartado" do temperamento de doze notas vigente graças à ausência de instrumentos temperados na dimensão de prática e transmissão dos Benditos. Tanto na comunidade Marmelada em Gilbués quanto em Bonfim do Piauí, a natureza vocal, devocional e coletiva não foi incorporada à circunstância moderna da “música como espetáculo”: não é um espaço, uma ocasião com tempo marcado e platéia, cujo objetivo é a exibição de sua performance para fins de entretenimento. O objetivo da performance de um Bendito é tornar o ato de pedir, agradecer e elogiar santas e santos deste mundo. O Bendito é uma forma de concretização de um ato que, de outra forma, seria inconcebível.

Ao utilizar um instrumento como o lavta, conectado a “outra língua”, mas vivendo, respirando e funcionando aqui na língua dessas comunidades nos sertões do Piauí, o inesperado é possível: um instrumento que não é compreendido, na prática, como instrumento para rezadeiras e rezadores, mas como cópia melódica da voz do Bendito. Utilizando instrumentos nativos (ou historicamente contextualizados) das comunidades, não seria possível descrever satisfatoriamente os microtons dos Benditos. Essa descontextualização intencional, de trazer o lavta e aspectos do *Makam* para os Benditos, mostrou-se um jeito de incrementar a participação ativa das comunidades, fazendo-as pensar e interagir com um instrumento exótico para encontrar um meio de representarem suas melodias de modo satisfatório.

Pesquisador, rezadeiras e rezadores quando se vêem diante de uma tarefa onde suas conveniências culturais e intelectuais não funcionam satisfatoriamente — descrever/representar notas musicais que não são entendidas facilmente pelas partes envolvidas — precisam de um jeito simples resolver um problema imediato: como produzir sentido e representação dessa coisa difícil de descrever sem mal-entendidos?

Talvez os microtons nos sertões do Piauí permitam parafrasear Wittgenstein (2022) quanto ao “falso problema" dos problemas filosóficos: o fenômeno musical não nos explica nada porque talvez não haja nada para ser explicado, mas sim descrito e limitado pelas suas incertezas.

Referências bibliográficas

AYDEMIR, Murat. Turkish music Makam guide. Istanbul: Pan Yayıncılık, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

FIGUEIREDO, Fabio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. OPUS, v. 24, n. 1, p. 101-126. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/572>.

MORTE E VIDA SEVERINA. Direção: Walter Avancini. Produção: Luiz Carlos Laborda. Baseado na obra de João Cabral de Melo Neto. Brasil: TV Globo, 1981. 60 min.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Roteiro: Adriana Falcão, João Falcão e Guel Arraes, baseado na obra de Ariano Suassuna. Brasil: Globo Filmes, 2000. 104 min.

PINTO, Thiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. Revista de

Antropologia, v. 44, n. 1, p. 222–286, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/PnnKJTCvbQzVyN4dXMrsHyw>.

SOLER, Luis. Origens árabes no folclore do sertão brasileiro. Florianópolis: Editora UFSC, 1995.

SETTI, Kilza. O etnomusicólogo rebelde. Revista da Escola de Música da UFBA, Salvador, 1995.

TITON, Jeff. What is Applied Ethnomusicology & Why Did They Say so Many Terrible Things About it? Palestra apresentada no American Folklife Center. Washington, D.C.: Library of Congress, 2015. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2021692311>.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. São Paulo: Fósforo, 2022.