

A PRIMEIRA GRAVAÇÃO ETNOGRÁFICA DO BATUQUE DO RIO GRANDE DO SUL (1946) E AS (DES)CONTINUIDADES APARENTES NA TRADIÇÃO DO TAMBOR HOJE¹

Reginaldo Gil Braga²

Resumo: Este artigo pretende trazer aspectos até então desconhecidos sobre o passado musical da religião afro-gaúcha denominada Batuque ou Nação. Ocorre que, em 1946, uma equipe do Centro de Pesquisas Folclóricas da então Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, chefiada pelo pesquisador Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, percorreu o estado do Rio Grande do Sul recolhendo informações e fixando em discos performances de músicos de várias manifestações folclóricas e populares, entre elas do Batuque porto-alegrense. Antigos tamboreiros, os músicos rituais do Batuque, Pedro Barbosa, Antônio Costa, Odílio da Costa e Adão Conceição foram gravados por Luiz Heitor, e dois sacerdotes importantes foram por ele entrevistados, Hugo Antônio da Silva e Rafaela Fagundes de Oliveira. Através da reconstituição dessa memória, e da análise formal desse material, discuto à luz da etnomusicologia aspectos recorrentes na área, tais como continuidade e mudança musical, dentro do culto e em relação a outros nacionais de tradição jêje-nagô que praticamente à mesma época receberam visitas de pesquisadores da academia, que também realizaram gravações sonoras (o Candomblé da Bahia, com M. Herskovits em 1942 e a documentação realizada pela Missão Folclórica chefiada por Mário de Andrade em 1938 aos estados do Maranhão, Pernambuco e Pará sobre o Tambor de Mina, Xangô e Babassuê, respectivamente).

Palavras-Chave: Batuque ou Nação; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; Memória e Patrimônio Musical; Continuidade e Mudança

¹ Artigo baseado na comunicação: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e a primeira gravação etnográfica do batuque do Rio Grande do Sul, apresentada no II Encontro Nacional de Etnomusicologia (II ENABET), Salvador, Bahia, 2004.

² Professor de Etno/ Musicologia do Departamento de Música (DEMUS) e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMUS-UFRGS).

THE FIRST ETHNOGRAPHIC RECORDING OF RIO GRANDE DO SUL BATUQUE (1946) AND THE APPARENT (UN)CONTINUITIES IN THE DRUMMING TRADITION TODAY

Abstract: This paper intends to reveal aspects unknown about the afro-brazilian religion called Batuque or Nação. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo came to Rio Grande do Sul in 1946, as part of research in folklore interested in popular music, including Batuque of Porto Alegre. Ancient drummers, the ritual musicians from Batuque, Pedro Barbosa, Antônio Costa, Odílio da Costa e Adão Conceição were recorded by Luiz Heitor and two important priests interviewed, Hugo Antônio da Silva and Rafaela Fagundes de Oliveira. Through this memories and formal analysis of these materials, I discuss, based in ethnomusicology, continuity and change in music, inside and outside the cult (Jêje-Nagô cults of different Brazilian regions that were visited and recorded like bahian Candomblé by M. Herskovits in 1942 and Mário de Andrade's field trips in 1938 to the states of Maranhão, Pernambuco and Pará about Tambor de Mina, Xangô and Babassuê).

Keywords: Batuque or Nação; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; Memory and Musical Heritage; Continuity and Change

INTRODUÇÃO

Durante a primeira fase da existência do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, foram realizadas quatro missões de pesquisas que viriam a enriquecer, intencionalmente, o quadro, traçado por Mário de Andrade, de mapear as principais regiões folclóricas do Brasil³. Chefiada por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, as excursões percorreram os estados de Goiás em 1942, Ceará, 1943 e Minas Gerais, em 1944, e resultaram em inventários e análises do material sonoro coletado e publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas (1944⁴, 1950,

³ Cujas pesquisas com o patrocínio da Discoteca Pública Municipal de São Paulo cobriram os estados do Maranhão, Pernambuco e Pará.

⁴ Esta primeira publicação da série propunha dar conta da estrutura e dos métodos empregados pelo Centro.

1953 e 1956, respectivamente). Por último, encerrando o inventário pretendido, o estado do Rio Grande do Sul foi visitado por sua equipe em 1946, e no ano de 1959 foi publicada a *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*, o quinto volume da série com o inventário dos documentos sonoros coletados, seguidos de breves análises assinadas por Dulce Lamas (Cantos de Troveiros, As Danças do Fandango, Danças e Cantares Diversos, Música Tradicional de Autos e Celebrações Religiosas e Cantos Negro-Fetichistas).

Apesar de ter concentrado seus esforços de documentação na região serrana do estado, especificamente nos chamados Campos de Cima da Serra, preciosas gravações foram feitas de manifestações negras, como dos Maçambiques de Osório (litoral norte) e do Batuque de Porto Alegre. Razões políticas fizeram com que o foco fosse direcionado para aquela região tida como luso-brasileira no estado: o gaúcho de Cima da Serra, em detrimento do estereótipo do gaúcho fronteiriço clássico, largamente identificado dentro e fora do estado, como disse Luiz Heitor em sua introdução ao volume (p.4).

MOTIVAÇÕES E PARCERIAS: VELADAS E DESVELADAS PELA MISSÃO

O acordo, firmado em fins de 1944, entre o Centro de Pesquisas Folclóricas e o governo do estado (através da Associação Rio-grandense de Música, que captou o auxílio logístico e o patrocínio financeiro da Secretaria Estadual de Educação e Cultura), amarrou a missão de pesquisa folclórica às vontades políticas do secretário. O professor Ênio de Freitas e Castro, amigo pessoal de Luiz Heitor, foi o interlocutor com o governo nas negociações, posição facilitada, porque ocupava o cargo de Superintendente de Educação Artística do Estado, além de ser professor do Instituto de Belas Artes. Em carta pessoal endereçada a Luiz Heitor, de 30 de novembro de 1944, porém, desabafa as vicissitudes do apoio:

Temos porém de orientar mais os trabalhos para o que for genuinamente rio-grandense. Essa questão dos negros talvez não esteja neste caso. *Segundo me declarou o Secretário da Educação o seu ideal é a defesa da cultura 'luso-brasileira'* [grifo meu]. E por estar a pesquisa de folclore proposta dentro desse ideal

é que ele aceitou. Enfim, depois de iniciados os trabalhos poderemos ver o que mais convém.

O estado, em troca desse suporte, estabeleceu como contrapartida que o Centro fornecesse o pessoal⁵, o equipamento técnico e cópias de todos os discos gravados, para serem arquivados na Secretaria de Educação do Estado, e principalmente, que privilegiasse nas suas investigações o gaúcho luso-brasileiro em detrimento do negro, que ainda hoje é segregado e relegado à invisibilidade cultural dentro de um estado que se imagina majoritariamente branco. De fato, ao que parece, a teimosia e perspicácia de Luiz Heitor fizeram com que dois aspectos poucos conhecidos, ainda hoje, do mosaico cultural que é o Rio Grande do Sul, pudessem contar com registros de mais de 60 anos atrás: o *Maçambique* de Osório e o *Batuque* ou *Nação* de Porto Alegre, à revelia dos desejos do governo do estado de defesa da “cultura luso-brasileira”, na qual acreditava não haver lugar para os negros e possivelmente para os indígenas também. É bem verdade que o apoio às ações de Luiz Heitor e o desejo do professor Ênio de Freitas e Castro (conforme carta datada de 5 de dezembro) de obter um mapa folclórico-musical do Rio Grande do Sul colaboraram para que gravações do afro-gaúcho fossem realizadas.

A importância do pioneirismo dessas gravações (pois anteriormente inexistiam gravações sonoras da música popular rio-grandense, bem como, em especial, daquelas referentes à música do Batuque) foi atestada, por exemplo, por Augusto Meyer, cronista que em seu livro, *Guia do Folclore Gaúcho* [1951] (s/ data, p. 82), disse:

De extraordinário valor, nesta coleta nova, são as duas séries de cantos negros fetichistas recolhidos em Porto Alegre; *segundo informações de Luiz Heitor, foram considerados documentos de extrema raridade pelo professor Herskovits* [grifo meu]. Um deles o de prefixo 137 B, intitulado “Cantos de Ogum” é magnífico. São também interessantes os cantos de um terno de Maçambique de Osório.

⁵ O professor Luiz Heitor veio ao estado acompanhado de Egídio de Castro e Silva, técnico-pesquisador da Escola Nacional de Música.

Infelizmente, as cópias dos discos destinadas ao estado como parte do acordo foram praticamente perdidas. Inicialmente abrigadas no extinto Departamento Estadual de Cultura, passaram à guarda da então recentemente criada Discoteca Pública do Estado, e posteriormente ao chamado Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), onde restam não mais do que meia dúzia dos discos, em precárias condições.

INVENTÁRIO E ANÁLISE DO MATERIAL COLETADO

Luiz Heitor não pôde escrever para o volume do Rio Grande do Sul o capítulo que pretendia e que veio anunciado em “A guisa de Introdução (*Relação dos Discos Gravados no Rio Grande do Sul*, 1959, v. 5 p. 6)”, sobre o que chamou de “cantos negro-fetichistas”. Compromissos de ordem profissional junto à UNESCO, da qual era Chefe de Cooperação com as Organizações Culturais Internacionais, fizeram com que não pudesse atender ao pedido de Dulce Lamas, quando da organização final da publicação. Luiz Heitor pretendia, segundo se depreende do texto, justificar os motivos que o levaram a realizar essas gravações e as razões que permitiram a “sobrevivência” dessas manifestações numa cidade de população majoritariamente branca, o que em um primeiro momento pareceu aos patrocinadores da missão um disparate. Segundo ele “[...] gravações que à primeira vista poderiam parecer paradoxais: música negra em território gaúcho”. Assim como lamentou Dulce Lamas, à época, também lamentamos nós, pois afinal de contas, privamos assim da opinião e do depoimento do pesquisador que esteve *in loco* conduzindo essas gravações. Contamos, entretanto, com os comentários de Dulce Lamas, baseados nas “fichas de colheita” preenchidas por Luiz Heitor e sua equipe⁶.

⁶ Nessas fichas não há transcrições musicais, somente informações sobre o material documentado, do tipo: título, gênero: negro-fetichista, data, local, circunstâncias (informações especiais), processo: gravação em disco, informador(es), número(s) de sua(s) ficha(s), execução (instrumentos e intérpretes) e espaço para notas eventuais.

Segundo informou Luiz Heitor na *Introdução*, sua equipe deteve-se por uma semana em Porto Alegre (de 7 a 14 de janeiro) gravando “cerimônias negro-fetichistas”, conforme indicação de Melville Herskovits (*Ibidem*, p. 8). Ocorre que não fica claro se o eminente antropólogo estudioso das culturas sincréticas afro-americanas sugeriu as *casas* e os *tamboreiros* (os templos e os músicos rituais do Batuque) que foram finalmente gravados por Luiz Heitor, ou tão somente a cidade de Porto Alegre como referência. Herskovits esteve em Porto Alegre no ano de 1942, como parte da viagem de estudos patrocinada pela Rockefeller Foundation (1941-2) para o estudo do legado negro no Brasil e, segundo pude averiguar com o professor Dante de Laytano, que acompanhou Herskovits nas suas andanças por Porto Alegre e levou-o a *casas* de Batuque da sua confiança, nenhuma gravação foi realizada⁷. Hoje, fosse vivo, Ênio de Freitas e Castro, que na época era Superintendente de Educação Artística do Estado, professor do Instituto de Artes e representante do governo do estado na excursão, talvez pudesse elucidar essa dúvida⁸.

Consta, segundo o catálogo, que foram gravados 30 discos em Porto Alegre, sendo 25 de música de culto: doze em *toque* do rito Jexá-Nagô, doze em *toque* do rito Oió e um do rito Gêge. Os documentos sonoros do *lado* (rito) Jexá-nagô foram gravados na casa do pai de santo Hugo Antônio da Silva (Hugo da Iemanjá), situada na época à Rua Barbedo, 385, bairro Menino Deus, e conduzidas pelo tamboreiro Pedro Barbosa de Lima (Pedro da Iemanjá), acompanhado por dois agês e um adjá (campainha), cujos executantes não foram nomeados (discos cuja numeração vai de 135B a 147A). As gravações do Oió e do Jêje foram obtidas na *casa* da *mãe* Rafaela Fagundes de Oliveira, na hoje inexistente Vila João Pessoa (discos 102 a 110, do repertório Oió e 113B do Jêje). Os tamboreiros foram: Antônio Costa (voz solista e tambor), acompanhado, alternadamente, pelos tambores de Odílio Ochagavia da Costa e

⁷ Segundo depoimento pessoal do historiador e folclorista em 31/08/1994.

⁸ Ambos os pesquisadores, Ênio de Freitas e Castro e Dante de Laytano, trabalharam conjuntamente e, no ano de 1945, publicaram interessante documentação sobre os *maçambiques* de Osório, objeto de interesse de Luiz Heitor no ano seguinte (Dante de Laytano, *As Congadas do Município de Osório*. Porto Alegre, Associação Rio-grandense de Música, 1945).

Adão Conceição, mais um agê e um adjá. Todos os músicos foram obsequiados, não com cachês, mas com cigarros a título de gratificações (conforme atesta o terceiro balancete da viagem (13/ 19.01.1946): “06 maços de cigarro ‘Elmo’ para distribuir ao pessoal das macumbas”⁹). Ambos os registros, realizados em 10 e 11 de janeiro, respectivamente, contemplam parte do repertório dos 12 orixás cultuados no Rio Grande do Sul, incluindo os Bêdji. Digo parte porque, de fato, não constam todos os repertórios específicos de cada orixá, apenas uma amostra parcial deles.

A autora do capítulo sobre as gravações do Batuque (intitulado “Cantos Negro-Fetichistas”), incorre, porém, em alguns equívocos por desconhecimento da estrutura da religião, e dos repertórios específicos. Por exemplo: ao afirmar que “Quer-nos parecer que ali chamam de ‘toque’ o que em outras regiões do país é designado como terreiro, candomblé, macumba, etc., ou seja, o local em que se realizam as cerimônias rituais (CPF, 1959, p. 124-5)”, o que não é verdade, *toque* sempre foi sinônimo de *feira*, cerimônia ritual da qual o tambor e os axés cantados são partes indissociáveis. Outra confusão refere-se ao fato de que, a partir de conversa com Luiz Heitor, este teria afirmado que todas as gravações teriam sido realizadas sem que os “informatantes” se dessem conta disso. Parece-me pouco provável essa possibilidade, haja vista que os equipamentos de gravação utilizados na época eram de grandes proporções (foram utilizados gravadores de discos portáteis RCA e Presto, que se necessário eram acionados por dínamos quando da ausência de energia elétrica), além de acessórios diversos, que dificilmente passariam despercebidos – e que convenhamos que de portáteis esses equipamentos não tinham nada para os padrões atuais. Pedro da Iemanjá (falecido em 1997), um dos tamboreiros gravados por Luiz Heitor, me confirmou em vida que havia participado de uma gravação de Batuque, porém já não lembrava aonde, quem a conduziu e as condições dessa gravação. Portanto, foram sim gravações feitas num ambiente religioso, porém descontextualizadas de uma situação ritual, de fato. Os gritos estridentes e as exclamações pessoais

⁹ Aliás, a palavra macumba, empregada aqui equivocadamente, chocaria qualquer adepto ou conhecedor das religiões afro-gaúchas pelo seu deslocamento dessas realidades.

que configurariam a “expressão dionisíaca (*Ibidem*, p. 125)” de que fala a autora dos comentários são apenas saudações aos diferentes orixás e não manifestações deles sobre os seus *cavalos*. Em todas as gravações, não parece haver por parte da assistência músicos rituais ou qualquer outra personagem reverência a orixás manifestados. Quanto aos repertórios gravados, cita, talvez por inércia, os mesmos exemplos musicais do orixá Ogum, admirados e propalados por Augusto Meyer em seu livro, *Guia do Folclore Gaúcho* [1951] (s/data, p. 82), como interessantíssimos – autor que Luiz Heitor elenca na sua introdução ao volume por causa dos elogios dirigidos à coleção rio-grandense do Centro de Pesquisas Folclóricas. Também o faz, de maneira emocional, em relação aos axés cantados de Xangô, entretanto, nenhuma transcrição musical ou análise formal acompanhou seus comentários. Aliás, tarefa que julgou quase impossível ante o quadro de um ritual (que de fato não ocorreu) em pleno andamento “[...] movimento contínuo, convulsões, etc (*Ibidem*, p. 125)”. Concordo com a autora quando diz que: “Só mesmo a audição do disco reflete todo o poder expressivo da música fetichista [...] (p. 125)”, porém, sente-se falta de alguma opinião fundamentada na reflexão demorada, que inclusive não depende necessariamente de transcrições musicais de qualquer natureza. Infelizmente, o professor Luiz Heitor, que esteve em contato direto com essa música e os seus protagonistas, jamais retomou esse material como objeto de análise.

Os demais discos (5) são de gravações diversas, incluindo dentre eles um de sambas, curiosamente executados em um dos terreiros (da *mãe* Rafaela) pelos músicos rituais gravados. Essas canções, em número de três, têm letra e música de Odílio da Costa, que é também o intérprete e que é acompanhado por tambores rituais, agê e coro dos mesmos indivíduos gravados. Interessante observar a circulação desses indivíduos dentro do que Paul Gilroy (2001) chama de *experiências culturais negras*, que no caso brasileiro abarca o universo do samba e das religiões afro, por exemplo. Espaço de circulação e trocas ainda a ser investigado em relação ao afro-gaúcho.

CONTINUIDADE E MUDANÇA OU, DE FATO, (DES)CONTINUIDADES APARENTES NA TRADIÇÃO DO TAMBOR DE NAÇÃO

A possibilidade de discutir continuidade e mudança musical dentro da tradição do tambor torna-se possível porque disponho de gravações recentes de várias tradições do Batuque (Jêje-Ijexá, Oió, Jêje e Cabinda) e de uma, especialmente, que traz o mesmo tamboreiro gravado por Luiz Heitor, em 1946, exatos 60 anos depois. Na verdade, isso só me autoriza a arriscar generalizações dentro de um espaço bastante restrito: dentro do Batuque de Porto Alegre, das mesmas tradições religiosas e musicais (*lados*) apontadas e de uma linhagem religiosa e musical específica, a descendência no tambor de Pedro da Iemanjá. Qualquer exercício comparativo para além seria perigoso, razão pelas quais me furto de fazê-lo. Da mesma forma, por hora, em relação a outros cultos nacionais de tradição Jêje-Nagô, haja vista a complexidade e a profundidade de estudos dessa natureza. Trago aqui somente alguns aportes oferecidos pela literatura etnomusicológica sobre o Candomblé.

Alguns tamboreiros, hoje falecidos, ou ao redor de 80 anos de idade ou mais, a primeira geração entrevistada por mim na Tese de Doutorado *Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação* (Braga, 2003), foram citados pelos da segunda e da terceira (assim como alguns da segunda foram citados pelos da terceira) como “mestres”. Assim, demonstra-se a importância dos mais velhos dentro do grupo. Porém, alguns nomes foram reiteradamente apontados por quase todos os tamboreiros, independente das gerações, como expoentes da religião e figuras emblemáticas nas suas formações (e, em alguns casos, como babalorixás também). A partir do início do século passado, têm-se notícias de patrilinearidades de tamboreiros que são reconhecidas hoje, mas que com certeza devem se remeter ao século XIX. Pedro da Iemanjá é um dos tamboreiros que ocupa, na memória atual, lugar central na reconstrução e manutenção da tradição do tambor¹⁰. Era do Ijexá, coincidentemente ou não, o *lado* que impera hoje (seria o resultado de

¹⁰ Apesar de algumas críticas, envolvendo disputas no campo religioso e sonoro-musical, contestando o valor do falecido Pedro da Iemanjá.

sua influência ao lado de Túreba do Ogum, outro eminente tamboreiro do passado?). Filho de dois sacerdotes da Nação, Erpídio Barbosa de Lima, mais conhecido por Alfredo Sarará e Glória Izolina Barbosa de Lima (Yiá Tolá), segundo dizia, uma “legítima africana” vinda para o Brasil ainda na infância, Pedro deixou descendentes biológicos que também dão continuidade ao axé familiar¹¹. Nasceu no início do século XX e teve enorme descendência religiosa, filhos de santo e dignitários dos seus ensinamentos no tambor, espalhados inclusive pelo exterior. Além de requisitado tamboreiro, era grande conhecedor das obrigações de egum, e, portanto, muito procurado pelos tamboreiros que queriam sempre acompanhá-lo às missas de egum ou aressúm (como também são chamadas as cerimônias fúnebres no Batuque).

Embora alguns autores, como Velho (1994, p. 84), afirmem que, ao lado de outras possibilidades, tais como as bricolagens, “[...] [os] sincretismos [aparecem] cada vez mais difundidos (embora em si não sejam novidade) no panorama religioso contemporâneo [...]”, parece que, no caso do campo religioso afro-gaúcho, está em plena decadência. Segundo pude averiguar nas trajetórias dos treze tamboreiros entrevistados (Braga, 2003), esse modelo mais antigo apareceu com força somente nas trajetórias dos tamboreiros Ademar do Ogum (falecido), Pirica do Xangô e Airton do Xangô, que disseram ter permanecido sempre dentro do mesmo *lado* e dado continuidade aos preceitos de hierarquia, de feitura de filhos de santo e de rituais como os realizados nas suas *casas* de origem (linhagens religiosas).

No aspecto musical, disseram ter mantido o tipo de interpretação herdada das tradições das suas *casas*. Ou seja, foram trajetórias individuais onde a privatização do sagrado e o trânsito religioso, traços da modernidade que permeiam as práticas religiosas contemporâneas, parecem inexistentes ou ocorridos com menos força. Praticamente sem contato com outras religiões afro, esses velhos tamboreiros são¹² como uma espécie de *ilha de sentido*:

¹¹ Conheci o falecido Pedro da Iemanjá e vivi na pele as primeiras tentativas de aproximação à sua *casa de religião*, quando iniciei o trabalho de campo para a preparação de dissertação de mestrado. Apesar de, com o tempo, ter permitido gravações sonoras de rituais, fotografias e de ter me recebido muitas vezes para conversas, era avesso à gravação desses encontros.

¹² No caso de um deles, falecido, foi.

foram tamboreiros das casas que frequentavam no passado e mantêm-se, por extensão, como tamboreiros das suas famílias de santo. E não passaram pelo grau de profissionalização no tambor dos demais, leia-se, mercantili-zação do ofício.

Tamboreiros como esses parecem ter construído trajetórias no tambor, que fazem com que, sem falsa modéstia, julguem-se diferentes dos outros. Que diferenças seriam essas? Certamente o conhecimento tanto das *obrigações* de orixá quanto de egum e o modo como cantam os axés: mais próximos da maneira antiga. Conhecem os demais *lados*, porém tocam preferencialmente dentro das suas famílias de santo (irmãos e filhos de santo), o que provavelmente os ajuda a manter o mesmo repertório e estilo de interpretação. Apesar desses tamboreiros julgarem que houve poucas transformações no repertório (continuidades), há indícios de descontinuidades aparentes (aliás, transformações e reorganizações normais dentro das tradições). Muitas cantigas desse modelo foram abandonadas na atualidade e é provável que as suas execuções musicais tenham sofrido mudanças significativas ao longo das suas trajetórias.

Porém, comparando, por exemplo, a performance musical de Pedro da Iemanjá e seus filhos em *feira* de Batuque na sua casa, em dezembro de 1996, às gravações feitas em 1946 pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música (gravações das quais fez parte) poderíamos avaliar também a atualidade desse provável “estilo velho” (em que pesem todas as transformações apontadas), como o fez Behágue (1976, p. 131-2) em relação aos Candomblés Jêje e Nagô de Salvador, Bahia: “Este estilo [o velho] se caracteriza em geral por frases melódicas curtas, repetições constantes com repetições com variantes por ornamentos, e um estilo vocal que consta de falsete e uma qualidade dura e metálica de produção vocal, especialmente nos coros femininos”.

Com exceção do uso do falsete e do predomínio do coro de vozes femininas (no Batuque mais equilibrado), parece-me que esse mesmo estilo de execução vocal e instrumental se aplica aos tamboreiros que seguem esse modelo hoje, em oposição aos que foram em busca de outras possibilidades. O andamento, sempre mais lento nas execuções, é mais uma característica observável entre os tamboreiros do “velho estilo”.

Alguns tamboreiros de Nação da nova geração (com menos de quarenta anos hoje), como Anderson do Oxalá (filho do falecido Pedro da Iemanjá), Valdeci e Valdomiro (filhos do Ademar do Ogum), Júlio César (filho do Passarinho do Bará) e Leandro (filho do falecido Turéba do Ogum), apontam para um futuro de continuidade desse modelo, desde que, como lembrou Borel do Xangô, “não se mesquem nisso aí”, ou seja, envolvam-se em trânsitos constantes entre os *lados* e, principalmente, com *toques* para Exú.

Por fim, não é de se estranhar que o modelo a que chamo de performance musical *sincrético-afro-católico*, fruto da amálgama de tradições musicais africanas e europeias, persista principalmente entre as *casas de nação* e tamboreiros das linhagens mais ortodoxas do Ijexá, Oió e Jêje, e entre *lados* menos propensos às inovações, como a Cabinda e o Jêje-Ijexá, por exemplo.

Em relação ao segundo grupo de gravações, as realizadas na *casa da mãe* Rafaela, com o tamboreiro Antônio Costa como solista e instrumentista principal, parece-me que o que foi gravado em 1946 era o prenúncio de uma realidade que impera hoje entre os *lados* e na prática profissional dos tamboreiros: a mistura dos *lados* e a bricolagem de concepções e práticas religiosas e musicais construídas segundo a trajetória pessoal de cada um.

Em função da impossibilidade de ritos e crenças pretensamente permanecerem tais e quais foram trazidos da África, mesmo levando em conta toda a resistência das *casas* mais ortodoxas, o Batuque vem acompanhando as transformações e reorganizações do campo religioso afro-gaúcho, recriando e reinterpretando os simbolismos dos ritos e mitos, inclusive os musicais. Então, em vez de falarmos de degeneração do Batuque e das tradições dos diferentes *lados*, pela constante transformação interna que ocorre, deve-se atentar para a dimensão sócio-antropológica que explica justamente esses processos muitas vezes chamados erroneamente de decadência e de deformação de uma pretensa religião “africana”, como analogamente assinalou Lima (1976, p. 69) em relação ao Candomblé baiano.

Um exemplo disso é o Jêje, que hoje é, indistintamente, tocado por todos os *lados*, e que já naquele ano de 1946 apareceu timidamente em meio ao repertório do Ijexá. Após o repertório de cada orixá específico, *tira-se* o repertório correspondente no Jêje, por exemplo: axés do Bará no Ijexá + axés

do Bará no Jêje, e assim por diante. Segundo tamboreiros antigos, no Ijexá “verdadeiro” não se *tiraria* o repertório do Jêje, assim como no Oió “puro”, porém, já lá apareceram ao final do repertório da Iemanjá na *casa* Ijexá e foram *tirados* separadamente para Ogum na *casa* Oió, provavelmente porque esses orixás estavam relacionados aos santos protetores desses templos.

O Jêje-Ijexá é considerado hoje como um *lado* específico e a tradição religiosa predominante entre as *casas* de nação. Porém, o Jêje e o Ijexá parecem ter sido lados independentes até pelo menos a década de 1940, e assim transparece nos depoimentos dos tamboreiros da primeira geração entrevistada (Braga, 2003), que conheceram inúmeros sacerdotes e casas do Jêje e Ijexá “puros”, na infância. Coincidentemente (?!), Lima (1976, p. 68) refere-se ao mesmo fenômeno em relação aos terreiros da Bahia nas décadas de 1930 e 1940, segundo descrições feitas na época. Apesar de ser uma autodenominação utilizada por alguns hoje (o Jêje-Ijexá), ainda encontra-se muitos tamboreiros e pais de santo que o praticam e não admitem que sejam “misturados”, e portanto, assumem o discurso de pureza ritual se declarando como de Ijexá (predominantemente) ou Jêje¹³.

Segundo Lima (*Idem*, p. 74-75), “[...] o *povo de santo* é mais etnocêntrico do que ecumênico no plano da sua religião e, a rigor, não admite ‘misturas’ nos ritos que proclama serem ‘os mais puros’ ou os ‘únicos verdadeiros’ de suas respectivas casas de culto”. Assim, para ele, o Jêje-Nagô que predomina no Candomblé baiano, que para o caso gaúcho aplica-se ao Jêje-Ijexá, é muito mais uma construção dos etnólogos do que dos adeptos da religião. Na verdade, para eles (os adeptos), a situação sincrética se daria pela incorporação de outra nação, porém, mantendo, “[...] apesar dos mútuos empréstimos ostensivos e das influências perceptíveis no ritual como na linguagem, os padrões mais característicos e distintivos e suas culturas formadoras, como uma espécie de arquétipo da perda totalidade ontológica original (*Ibidem*, p. 75)”. O exemplo correspondente baiano aplica-se tal e qual ao Batuque, pois o discurso de “pureza” é sempre posto em ação quando necessário.

¹³ O que não implica em diferenças musicais entre eles, uma vez que ambos os *lados* executam o repertório do Jêje e do Ijexá.

Isso é notório nas gravações realizadas na *casa* da *mãe* Rafaela. Apesar de se declarar como uma *casa* de Batuque Oió, o que se ouve nessas gravações são os *axés* do Ijexá, sinal do seu predomínio como modalidade ritual que foi engolindo e se mesclando, progressivamente, aos *lados* de menor representatividade na cidade: a Cabinda, o Jêje e o Oió.

Assim, muitos tamboreiros estão tocando e cantando hoje em *obrigações* devido a sua incrível mobilidade profissional, com a aprovação de muitos pais e mães de santo ou mesmo por solicitação expressa deles (muitas vezes estimulada pelas suas próprias experiências com o trânsito religioso pelas diferentes *casas*), *axés* pertencentes aos repertórios da Cabinda, Jêje-Ijexá e mesmo Oió, o que tamboreiros entrevistados (Braga, 2003), como o falecido Adãozinho do Bará, chamavam de “três em um”¹⁴. Outras vezes, sacerdotes querendo agradecer visitas de outros *lados* que vem às suas obrigações, solicitam ao tamboreiro que execute também *axés* de tradições diferentes daquelas seguidas pelas suas *casas*. Prática que, segundo o depoimento de outro *tamboreiro*, Antônio Carlos, quando descreveu a sua estréia no *tambor*, parece ocorrer pelo menos desde a sua infância na década de 1950-60. Anteriormente, parece que, apesar da frequência das visitas entre o *povo de santo* de *lados* diferentes que sempre ocorreram, privilegiava-se o repertório da *casa* anfitriã. Assim assinalou, por exemplo, o depoimento do Borel do Xangô quando listou todos os seus contemporâneos na juventude, suas respectivas especializações em repertórios diferentes e a circulação deles entre as diferentes *casas*, entre 1940-1960, principalmente. Segundo Adãozinho, essa “mistura dos *lados*” estaria sendo feita também por *tamboreiros* antigos, por conta das suas passagens pessoais e os seus trânsitos religiosos por diferentes *lados*. Na opinião dele, o ônus dessas “misturas”, que admitiu ter feito por conta do profissionalismo, é o “enfraquecimento do *lado*” pela perda da “pureza” e do *axé*, que vai “fugindo”. No aspecto musical, a perda

¹⁴ Passarinho, tamboreiro da segunda geração entrevistada por mim, referiu-se ao caso em que seu pai de santo (do Oió), por necessidade religiosa, fez uma *passagem* pela Cabinda e, dessa forma, passou a tirar *axés* desse *lado* nas *obrigações* da sua *casa*. Porém, sempre disse ser do Oió, o que comprova que a prática não é tão recente como parece.

do “dialeto” próprio de cada *lado* e a redução dos padrões rítmicos dos *tambores* e rítmico-melódicos do canto por um modelo único e simplificado.

Um segundo aspecto, já observável em 1946 na *casa* da mãe Rafaela e na performance do tamboreiro Antônio Costa e seus auxiliares é ação de *bricoleur* operando. A imagem da bricolagem tem sido utilizada por autores recentes, para qualificar a sobreposição de diferentes elementos, provenientes da tradição de outros sistemas religiosos e que passam a configurar modelos religiosos particulares. Segundo Lévi Strauss (1997, p. 34-35):

Ele [o bricoleur] interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um poderia "significar", contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes. [...] o *bricoleur* se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, ou seja, para um subconjunto da cultura.

As características principais desse modelo, na sua dimensão religiosa, são a privatização do sagrado e o trânsito religioso, características enfatizadas pelas “modernas formas de crer” (Oro, 1997). No aspecto musical, traduz-se por frases melódicas, seguindo uma rítmica mais próxima da luso-brasileira, acompanhamento rítmico mais uniforme, uma emissão vocal mais próxima do canto folclórico-popular, utilização de palavras do português ou corrup-telas delas em meio ao dialeto ioruba/fon, predominância do repertório Jêje-Ijexá, mesmo que a *feitura* (tradição ritual) da *casa* ou do tamboreiro pertençam à outra tradição, esquecimento ou abandono de certos axés (cantigas) e um andamento mais acelerado, de modo geral, na execução das *pancadas* (padrões rítmicos executados pelos tambores).

As trajetórias que melhor adequam-se a esse modelo são as das gerações mais novas, porém, ao que parece, já havia ecos desse modelo nos idos da década de 40 do século passado. Nelas, observamos em sua forma mais eloquente a “crise das instituições tradicionais produtoras de sentido”, no caso das religiões afro-brasileiras, o sistema de pureza dos diferentes *lados* e/ou o modelo exclusivo de culto aos orixás dos templos de Nação. Entretanto, como lembra Oro (*Idem*, p. 52), essa crise “[...] – provocada pela

instalação do pluralismo religioso – não significa a sua deterioração, mas o seu fracionamento e sua recomposição, para fazer frente ao trabalho da modernidade sobre a religião”.

PALAVRAS FINAIS

A instauração do pluralismo no campo religioso afro-gaúcho, com a chegada de caboclos, pretos-velhos, Exús e Pombagiras (que ocorreu com a chegada da Umbanda ao estado, por volta da década de 1930 e se intensificou ao redor de 1960/70, com seu “cruzamento” ao Batuque) e o trânsito religioso provocado no atendimento aos *toques* como tamboreiros profissionais, deu aos *tamboreiros* de hoje uma maior mobilidade entre as linhagens, *lados* e mesmo outras modalidades do campo religioso afro-gaúcho.

Enfim, grosso modo, pode-se dizer que o tamboreiro Pedro da Iemanjá colocou-se em vida dentro do modelo que chamei de “tradicional sincrético afro-católico”, que para alguns autores está em plena erosão, atualmente, enquanto os demais, Antônio Costa e seus auxiliares, já naquela gravação de Luiz Heitor, deram sinais de novos rumos dentro da religião e da profissão que estariam por vir (o que chamo de “mosaicos particulares” ou “bricolagens”). Rumos a apontarem que: “A ênfase recaí[u], pois, mais sobre as crenças e práticas dos atores do que sobre os sistemas religiosos, embora os dois estejam, de alguma forma, sempre implicados entre si (Oro, 1997, p. 41)”. Portanto, isso não significa que esses tamboreiros tenham abandonado todas as suas concepções musicais “tradicionais” ou que o primeiro, Pedro da Iemanjá, e os seguidores desse modelo hoje, tenham deixado de acompanhar e assimilar algumas modificações do campo religioso afro-gaúcho, pois característica da modernidade religiosa e a sua pluralidade e heterogeneidade.

Creio que a importância desse acervo musical e documental sobre o Batuque (cartas, balancetes, fotos, etc.) e demais manifestações musicais etnografadas, fruto dessa Missão conduzida por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao Rio Grande do Sul e que hoje, felizmente, encontra-se resguardado no Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é proporcional à grandeza do que fez Mário de Andrade para a

memória e patrimônio sonoro-musical do Tambor de Mina, Babassuê do Pará e do Xangô. No caso do acervo Luiz Heitor, porém, há uma necessidade premente de que esse material passe por processo de digitalização e que uma iniciativa institucional faça com que volte para o estado do Rio Grande do Sul e à comunidade que lhe deu vida e seja abrigado numa instituição que não lhe dê o destino de cacos, como da outra vez.

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé Baiano. *Revista Afro-Ásia*, 12. Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 1976. p. 129-40.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação: Concepções e Práticas Religiosas e Musicais em uma Tradição Percussiva do Extremo Sul do Brasil*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Tese de Doutorado em Etnomusicologia, 2003.

CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. *Publicação n° 1. A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1944.

_____. *Publicação n° 2. Estado de Goiás*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1950.

_____. *Publicação n° 3. Estado do Ceará*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1953.

_____. *Publicação n° 4. Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1956.

_____. *Publicação n° 5. Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1959.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, editora 34; Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo, Papirus Editora, 1997.

LIMA, Vivaldo da Costa. O Conceito de 'Nação' nos Candomblés da Bahia. *Revista Afro-Ásia*, 12. Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), 1976. p. 65-90.

MEYER, Augusto. *Guia do Folclore Gaúcho* [1951]. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint S.A., s/ data.

ORO, Ari Pedro. Modernas Formas de Crer. *Revista Eclesiástica Brasileira*, n. 225, março. Petrópolis, Vozes, 1997. p. 39-56.

VELHO, Otávio. Religião e Modernidade: roteiro para uma discussão. In: *Anuário Antropológico 92*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1994. p. 75-87.

DOCUMENTOS

Balancete número 3. Viagem ao Rio Grande do Sul (13/19.01.1946). Centro de Pesquisas Folclóricas. Escola Nacional de Música. Universidade do Brasil.

Carta de Ênio Freitas de Castro a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 30/11/1944. 1 p.

Carta de Ênio Freitas de Castro a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 05/12/1944. 1 p.

Fichas de colheita da missão folclórica ao Rio Grande do Sul. Centro de Pesquisas Folclóricas. Escola Nacional de Música. Universidade do Brasil.

Gravações Etnográficas de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo do Batuque de Porto Alegre. Janeiro de 1946.

Gravações de campo. Pedro da Iemanjá, dezembro de 1996, acervo do autor.

Relatório da viagem de colheita folclórica ao RS endereçado à professora Joanídia Sodré, Diretora da Escola Nacional de Música em 27/02/1946. 6 p.