

Música e modernidade
religiosa entre
Tamboreiros de Nação:
em torno de uma
tradição musical
moderna

Reginaldo Gil Braga

Music and religious
modernity among
Tamboreiros de Nação:
around a modern
musical tradition

Resumo

Este trabalho pretende apresentar os aspectos da transformação e reorganização que tem passado a música do Batuque no Rio Grande do Sul dentro da chamada modernidade religiosa e relacioná-los aos significados revelados através das trajetórias religiosas e musicais e as respectivas *performances*, de treze indivíduos, totalizando três gerações de *tamboreiros de Nação*. Essas trajetórias cobrem um período de grandes mudanças no campo religioso afro-gaúcho, os últimos setenta anos, aproximadamente. Dentro de um programa etnomusicológico de ação, procurei enfatizar os seguintes pontos presentes nas concepções e práticas musicais desses músicos: suas experiências religiosas e musicais, os processos sociais de transmissão e circulação dessa tradição musical particular e as transformações e reorganizações manifestadas nos discursos, nas interações e nas *performances* musicais e, por fim, a discussão da tradição dos *tambores* como uma "tradição moderna".

Palavras-chaves: Batuque, *tamboreiros de Nação*, música e modernidade religiosa.

Abstract

This paper intends to highlight the aspects of transformation and reorganization that the music of Batuque (the Afro-religious cult of southern Brazil) went through during religious modernity. These aspects were then related to the meanings revealed through the religious and musical trajectories of thirteen musicians and their respective performances, pertaining to three different generations and lineages of *tamboreiros de Nação* (the ritual drummers from Batuque). These trajectories cover a period of great changes in the Afro-Gaúcho scene, namely, the last seventy years. Taking into account an ethno musicological program, the following has been included: their religious and musical experiences, the social process of transmission and circulation of this particular musical tradition and the transformation and reorganization present in the discursive structures, interactions and musical performances and finally, and the discussion about the tradition of *tambores* as a 'modern tradition'.

Key words: Batuque, *tamboreiros de Nação*, music and religious modernity

Campo religioso e musical afro-gaúcho

Este trabalho pretende apresentar os aspectos da transformação e reorganização que tem passado a música do Batuque no Rio Grande do Sul, dentro da chamada modernidade religiosa e relacioná-los aos significados revelados através das trajetórias religiosas e musicais e as respectivas *performances*, de treze indivíduos, totalizando três gerações de *tamboreiros de Nação*. Essas trajetórias cobrem um período de grandes mudanças no campo religioso afro-gaúcho, os últimos setenta anos, aproximadamente.

Entendo “campo” como uma construção intelectual e não como algo dado *a priori*. Portanto, o que chamei de “campo religioso afro-gaúcho” é o espaço onde modalidades religiosas e agentes religiosos (sacerdotes, *filhos-de-santo*, associações representativas e *tamboreiros* - ponto central de discussão nesse trabalho) lutam por poder e legitimação no cenário religioso afro-gaúcho e onde noções como “capital” (distância social instaurada pelos dois princípios de di-

ferenciação - o capital econômico e o capital cultural) e *habitus* (tomadas de posições de acordo com as suas práticas e bens acumulados), instauradas pela chamada "teoria do campo" de Pierre Bourdieu (1997) tomam lugar.

O universo das religiões afro-gaúchas presentes no Estado é composto por três vertentes principais: a Nação (ou Batuque), a Linha Cruzada e a Umbanda, predominando numericamente os adeptos da Linha Cruzada, depois da Nação e por fim da Umbanda. A Nação localiza-se no que se convencionou chamar na literatura especializada como sendo "o extremo mais tradicional" do campo religioso afro-gaúcho e que resguarda com mais firmeza traços lorubá, Fon e Banto da religiosidade africana. Improvável é a filiação das suas origens e o seu local de nascimento. A Umbanda chegou ao Estado através da cidade de Rio Grande em 1926, quase que simultaneamente ao seu nascimento no Rio de Janeiro em 1924. Caracterizando-se como uma "bricolagem" de práticas do catolicismo, de simbolismos indígenas, do espiritismo e de cultos afro-brasileiros, no seu panteon admite-se o culto aos orixás (que não têm *filhos* na terra), aos caboclos e aos pretos-velhos. Chegando no Estado, a Umbanda assimilou certas práticas relacionadas aos orixás específicos do Batuque, configurando-se como uma Umbanda de características regionais. A chamada Linha Cruzada ou Umbanda Cruzada acredita-se que surgiu por volta de 1960-70 e muito provavelmente *mãe* leda de Ogum, de Porto Alegre, foi uma das primeiras *mães-de-santo*, ainda na década de 1960, a promover *sessões* de Umbanda Branca e Cruzada, além de *obrigações* de Batuque. A Umbanda Branca e Cruzada caracteriza-se pela incorporação de entidades como os exus, pombagiras, caboclos, pretos-velhos e orixás da Umbanda ao sistema de crenças do Batuque.

A rápida exposição desse campo religioso específico permite vislumbrar, mesmo que num plano ideal nem sempre passível de generalizações, similaridades e diferenças, bem como contribuições, empréstimos e conflitos que se estabelecem entre as três modalidades religiosas. Tensões internas, dentro de cada sistema religioso, também influenciam concepções e práticas no espaço da modernidade e é nesse sentido que o foco na Nação e, em especial, nos seus músicos rituais, é revelador dos relacionamentos entre si e com as demais modalidades religiosas do campo religioso afro-gaúcho nos últimos setenta

anos. Pois foi neste período que empiricamente foi observado por Giddens (1991, p. 13): "... as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes".

A existência de um campo religioso afro-brasileiro específico do Estado, com correspondentes em outras regiões do país que possuem cultos afro-brasileiros de características regionais como o Candomblé, o Xangô, o Tambor de Mina e a presença da Umbanda como culto nacional, deixa clara a possibilidade de fertilizações e trocas que podem se estabelecer dentro desses espaços sociais particulares. Nesse sentido, as "oposições clássicas" entre moderno e tradicional; menos ocidentalizado e mais ocidentalizado e a decadência religiosa, protagonizada pela chamada teoria da secularização e a defesa do renascimento religioso como marca da modernidade não fazem o menor sentido na medida em que a religião se coloca no espaço da modernidade "enquanto transformação e reorganização do campo religioso (Hervieu-Léger: 1987)" e não polarizada em posições excludentes - o que não se dá de maneira diferente com as religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. Ou seja, através da "[...] transformação social via conflito; [...] a variação, o fluxo, o movimento dialético do social [...] [o] equacionamento da relação indivíduo + estrutura social através da noção de agenciamento dos sujeitos na condução de suas histórias [...]" (Lucas, 1998, p. 3) "controem-se (des)continuamente esses discursos e práticas plurais dos músicos rituais do *Batuque*, dentro da chamada modernidade religiosa, que tomo aqui, na acepção de Oro (1997, p. 39), como "[...] o estado e a situação da religião na modernidade e as implicações que elas mantêm entre si nos dias atuais".

Através de falas, coerentes ou não com as suas reais trajetórias, os *tamboreiros* aclaram situações de congraçamento e conflito em lugar de determinismos e discussões entre o que são ações individuais e estruturas sociais acerca de temas e indivíduos. Da mesma forma, desvelam que a tradição dos *tambores* compõem um campo que pressupõe-se atrelado ao religioso mas que é também intrinsecamente musical. Ou seja, em muitos momentos a dimensão religiosa e musical se encontram, mas há momentos de pura autonomia. Na verdade, sucede que a tradição dos *tambores de Nação* seja religiosa, mas é, também, uma tradição percussiva e cantada sem a qual o ritual não acontece.

Experiências religiosas e musicais cruzadas

Entre os aspectos compartilhados nas trajetórias dos treze *tamboreiros* pesquisados, pude verificar que todos foram *feitos*, ou seja, passaram por iniciações religiosas dentro de *casas de Nação*, cujos sistemas de crenças alicerçavam-se no modelo sincrético afro-católico. As iniciações religiosas foram realizadas ainda na infância, geralmente relacionadas a problemas de saúde, e a aprendizagem do *tambor* foi concomitante à iniciação religiosa, informalmente dentro das *casas* e no intercâmbio entre *tamboreiros*: nenhum deles frequentou a chamada *escola de tamboreiro* (sistema de ensino não-iniciático e remunerado, surgido a mais ou menos vinte anos atrás devido ao aumento da demanda por *tamboreiros* e pela falta de renovação daqueles preparados até então tradicionalmente pelas *casas*). Em consequência disso, as suas concepções, práticas religiosas e musicais foram, pelo menos até certo ponto das suas trajetórias, semelhantes. Todos fizeram o seu *aprontamento* religioso e a aprendizagem do *tambor* em Porto Alegre e tiveram nas suas genealogias várias gerações de *tamboreiros*, sacerdotes e filiados a *casas de Nação*. Os seus parentescos rituais, tanto verticais (antecessores e sucessores) quanto horizontais (*irmãos-de-santo*), indicaram a circulação e a troca de conhecimentos musicais e religiosos entre um grupo relativamente restrito de especialistas.

Apesar dos discursos terem sido semelhantes na construção idealizada de uma tradição "pura" nos diferentes *lados* (as diferentes modalidades religiosas do Batuque conhecidas como *Cabinda*, *Jêje*, *Ijexá* e *Oiô*), parece-me que na prática real, como consequência dessa compatibilidade entre religião e modernidade, um crescente pluralismo religioso e o esfacelamento progressivo do modelo sincrético afro-brasileiro histórico e hierárquico, estimulados pela privatização da experiência religiosa e um crescente trânsito religioso, permeou a trajetória desses indivíduos (Oro, 1997). Tudo isso são indícios que denotam as marcas da secularização no Batuque e, conseqüentemente, a volatilidade dessas tradições religiosas particulares. Dessa forma, um novo leque de opções foi oferecido e assimilado para além das práticas compartilhadas pelos *tamboreiros* por conta e risco de suas próprias decisões e ações. Sendo assim, toda tradição é mesmo inventada e reinventada (des)continuamente, e daí o papel dos indivíduos na construção das tradições. Dessa forma, por exemplo, o

repertório do *lado* de Jêje é hoje indistintamente tocado por todos os demais *lados* e o Jêje-ljexá, como modalidade ritual e repertório musical específico é o predominante. A "mistura dos *lados*", voz corrente principalmente entre as novas gerações de *tamboreiros*, tem atendido a uma demanda dos próprios sacerdotes ou a sua aprovação silenciosa. É fato que a grande mobilidade desses músicos rituais como profissionais tem estimulado a simplificação do repertório do Batuque a um único modelo, combinando *axés* (cantigas rituais) do Jêje-ljexá, Oiô e Cabinda. O ônus dessas misturas para alguns *tamboreiros* recai no "enfraquecimento do *lado*" pela perda do *axé* (a força mística que vai fugindo) e no aspecto musical, o esquecimento do dialeto próprio de cada *lado* e a redução dos padrões rítmicos dos *tambores* e rítmico-melódicos do canto a um modelo único e simplificado. Porém, é importante que se diga que, apesar das "misturas", da assimilação e/ou rejeição de inovações e empréstimos, os padrões dominantes que qualificam os diferentes *lados* ainda permanecem como marcas de identidade e alteridade mesmo em meio às transformações constantes.

Segue abaixo dois *axés*, pertencentes aos *lados* de Cabinda e ljexá, respectivamente, e que hoje podem ser ouvidos na mesma ordem em que seguem aqui em *casas de Nação*, não necessariamente vinculadas a essas tradições (exemplos musicais 1 e 2):

Ex. 1. *axé* de Cabinda

The musical notation for Ex. 1, "axé" de Cabinda, consists of three systems of staves. The top system features a vocal line with the lyrics "A - ba - dó E - xu Bu - ru - cões ia - ba -" and a piano (P.) dynamic marking. Below the vocal line is a drum line with "x" marks indicating beats and a piano (P.) dynamic marking. The middle system shows a vocal line with the lyrics "E - xu be - fa - ra i - a - ba - dó E - xu Bu - ru - cões" and a piano (P.) dynamic marking. The bottom system features a vocal line with the lyrics "a - ba - dó E - xu be - fa - ra" and a ritmo (R.) dynamic marking.

Ex. 2. *axé* do Ijexá

P. R.
 Sa - ra O - lo - de E - xi E - xi ô Ba - rá La -
 tambor etc.
 P. R.
 rã E - xi O - lo - de E - xi E - xi O - Ba - rá La rã -

Diferentes *performances* e interações musicais possíveis

A grosso modo, pode-se dizer que apenas três dos *tamboreiros* pesquisados colocaram-se dentro de uma execução “tradicional” do *tambor*, o modelo sincrético afro-católico que para alguns autores está em plena erosão atualmente, enquanto os demais experimentaram novos rumos dentro da *Religião* e da profissão (o que chamei de “mosaicos particulares” ou “bricolagens” e de “africanismos”).

Parece que a ausência de trânsito religioso e como *tamboreiros* (foram e mantêm-se ligados às suas *casas* e *famílias-de-santo* de origem) e a quase inexistente profissionalização no *tambor*, como os demais, os faz executar os *axés* do Batuque à maneira antiga. Como seria isso? Mais ou menos a presença do mesmo repertório e o mesmo estilo de interpretação herdados. Apesar de que descontinuidades sejam aparentes, o grau de transformação não foi gritante a ponto de descaracterizar o estilo e o repertório, onde frases melódicas curtas, repetições constantes e variações usando largamente ornamentos e um estilo vocal dotado de um timbre mais duro e metálico e alturas mais para o agudo são a tônica. O andamento sempre mais lento também é uma característica dos *tamboreiros* do velho estilo. Portanto, não é razão que persista nas linhagens religiosas do Oiô, Ijexá, e Jêje, menos propensas às inovações como o são a Cabinda e o Jêje-Ijexá.

O modelo de interpretação mais eloqüente e mais disseminado hoje é o que

chamei de “bricoleur”, em que os *tamboreiros*, através do exercício paciente de compor mosaicos originais por meio de experiências religiosas e musicais anteriores, criam modelos novos (segundo a idéia de bricolagem de Lévi-Strauss – 1997, no capítulo *A Ciência do Concreto*). Aqui a privatização do sagrado e o trânsito religioso são fortes na trajetória dos indivíduos e o reflexo/reforço disso se dá na crise do sistema de pureza dos diferentes *lados* e/ou no culto exclusivo aos orixás. A perda do rigor ritual, muitas vezes apontada como uma “carnavalização” pelos mais ortodoxos, é vista como “inovação” e “evolução no *tambor*” pelos seus intérpretes mais carismáticos e concorridos no mercado religioso.

Musicalmente, traduzem-se em frases melódicas seguindo uma rítmica mais próxima da luso-brasileira (fraseado baseado na noção de compasso) e acompanhamento rítmico mais uniforme, sem a presença de hemíolas, por exemplo (segundo Nketia, 1974, p. 127-8, as seções rítmicas alternadas de unidades de dois e três tempos, características da música africana). No canto, via de regra, observa-se uma emissão vocal semelhante a do canto folclórico/popular e o uso do vibrato e de glissandos na interpretação de alguns *tamboreiros*.

Nos textos, utilizam-se algumas palavras do português, ou corruptelas delas em meio às palavras do dialeto iorubá-fon. Com relação a isso, acusações mútuas de deturpação da “correta” pronúncia dos *axés* perpassaram todos os depoimentos, inclusive entre os *tamboreiros* mais velhos. Mas, de fato, são estes que citam os mais jovens com mais veemência. Enfim, cada geração se acha dignitária e guardiã da tradição cantada que a subsequente não deu continuidade.

O repertório tirado pelos “inovadores” é predominantemente o do Jêje-Ijexá. Mesmo *tamboreiros* que dizem que as suas *feituas* foram no Oiô, por exemplo, o estão *tirando* nas suas *casas de Religião* ou nas *casas* em que são filiados. Diga-se de passagem, todos os *tamboreiros* que tocam para vários *lados* estão fazendo isso hoje. Portanto, essa é a prática corrente e o abandono de *axés* específicos, por esquecimento ou mescla com outros *lados*, é admitido por vários deles. Todos são unânimes quando dizem que combinam com o “dono da casa” (o *pai* ou *mãe-de-santo*) o repertório que devem *tirar*: quais *axés* entram e os que não devem ser *tirados*, segundo a tradição da linhagem religiosa ou da história pessoal do sacerdote (a ordem, segue, sem muitas variações, aquela tradicional do *lado*).

A privatização do sagrado e o trânsito como *tamboreiros* também se estende a outras modalidades do campo religioso afro-gaúcho e nesse sentido, a influ-

ência da Umbanda Branca e Cruzada é flagrante, principalmente entre as novas gerações de *tamboreiros*. Parece-me que, através da mesma prática da "bricolagem" encontrada entre os *lados*, ocorreu um processo de fusão do "velho estilo" local (sincrético afro-católico) a essas influências mais recentes, situação semelhante encontrada por Béhague (1976), que chamou de "correntes regionais e nacionais" presentes na música do Candomblé baiano.

As razões do atual trânsito de *tamboreiros de Nação* dentro das demais modalidades religiosas afro-gaúchas parece estar relacionado à diminuição das *casas de Nação*, em detrimento dos templos "cruzados", o que tem escasseado os *toques*. Então, majoritariamente, *tamboreiros* profissionais que vivem do *tambor* ou que fazem dele um reforço às suas rendas, tocaram na juventude ou tocam esporadicamente em *terreiros* de Umbanda e de Linha Cruzada, como uma saída econômica. Contudo, *tamboreiros* ainda mais jovens (abaixo de trinta anos), parecem mais interessados em tocar para Exus e caboclos que para orixás, pois o aprendizado dos *toques* e cantigas é mais fácil, além do que, há maior oferta de *toques* - situação que parece tornar cada vez mais difícil, nos dias atuais, a continuidade da transmissão desse conhecimento musical específico e iniciático da Nação dentro das famílias batuqueiras. Há, ainda, os que atuam na "clínica geral", ou seja, que tocam para o Jêje-Ijexá, Oiô e Cabinda, os três *lados* principais da Nação e também para Exu. E por conta disso, muitas mudanças têm ocorrido na Nação. Entre elas, fusões e confusões em relação às *pancadas* e aos *axés* parecem estar campeando, principalmente entre eles. Por exemplo:

- *Axés* que eram específicos do Batuque (como o que segue no exemplo musical 3) são hoje mais comuns na Umbanda do que na Nação. Parece que os *tamboreiros de Nação* ficam com receio de cantá-los por temerem a confusão que poderia desencadear entre os desavisados (que talvez os desconheçam realmente).

- Algumas manifestações ou "sobrenomes" de orixás como Bará e Ogum e os seus respectivos *axés cantados*, que foram assimiladas pela Umbanda e hoje desapareceram da Nação (como o Ogum Mêdje) ou estão em processo de transformação ou desaparecimento (como o Exu Tiriri).

- Na pronúncia, alguns *axés* começam a ser *tirados* de maneira diferente pelos *tamboreiros*, para que o *povo de Nação* não os confunda com o que a Umbanda tomou da Nação. Como um do Exu Tiriri, cujo texto antigo é: "Exu

Ex.3. axé da Nação cantado na Umbanda



Tiriri Lanã, Exu Tiriri Lanã, Bará que Bará Exu Bará Exu Tiriri Lanã” e que hoje é cantado como: “Lobedé Tiriri Lonã, Lobedé Tiriri Lonã, Bará que Bará Exu Bará, Exu Tiriri”.

- Há, ainda, axés que *tiravam-se* antigamente e hoje desapareceram das *obrigações* das *casas* mais novas (e raramente aparece nas mais antigas), como este *axé* do Ogum Medjê, que segue (exemplo musical 4):

Ex. 4. axé do Ogum Medjê (em desaparecimento)



Outra situação inusitada, que para alguns trata-se de uma espécie de modismo, pois do contrário não teria como explicar a sua aparição, é ouvir-se numa mesma *obrigação axés de arissum*, ou seja, *rezas de egum* (para cerimônias fúnebres) no meio do repertório específico de orixá.

O andamento rápido, imposto na interpretação vocal e instrumental desses *tamboreiros*, visto pelos críticos como influência dos *toques* de Exu, também chama atenção. Outra influência sentida por aqueles que se dedicam hoje somente à Nação, na interpretação dos mais jovens, é o exagero dos “floreios”

nas *pancadas* e o exagero do volume empregado na execução dos *tambores*, verdadeiras “pauladas” como disse um deles. Entretanto, pode-se dizer que mesmo *tamboreiros* não tão jovens, por vezes recaem nos mesmos comportamentos, idiossincrasias e contradições possíveis quando exercitam generalizações num espaço onde a pluralidade de idéias e práticas campeiam. Entre a novíssima geração de *tamboreiros* polivalentes, estão alguns dos filhos biológicos desses mesmos *tamboreiros* que entrevistei. Muitos dos ex-alunos deles, da *escola de tambor*, também têm esse perfil e hoje são *tamboreiros* atuantes tanto na Nação quanto na Umbanda.

Mais do que ter virado “moda” (em relação ao repertório e no que inclui a conversão até de *pais-de-santo* mais ortodoxos), parece-me que três concepções estão presentes de forma mais ou menos consciente na mobilidade religiosa das pessoas que transitam entre religiões distintas, conforme lembra Oro (1997, p. 44): primeiro, a complementaridade entre os diferentes sistemas religiosos; segundo, maior proteção transcendental e terceiro, insatisfação com a instituição religiosa de origem. No caso dos *tamboreiros*, que tocam por profissão, além da busca por novas experiências religiosas, que podem ou não ocorrer, as suas concepções e práticas musicais colocam-se de acordo com tendências da chamada “privatização do sagrado” (Oro, 1997, p. 42-43), como desejo de autonomia em relação às instituições e a noção de consumo religioso, alavancada pela compensação econômica. Não é de se estranhar que alguns deles, por exemplo, tenham produzido discos comerciais de Batuque e não vejam problemas em gravar no futuro os *axés de egum*, um repertório tabu entre os mais ortodoxos.

Refletidas e/ou reforçadas na sua prática musical, essas concepções religiosas denotam que, mesmo esses *tamboreiros* se declarando fiéis à Nação, as suas trajetórias indicaram aproximações a *casas de Religião* de Umbanda e de Linha Cruzada no passado. Portanto, parecem lidar bem com a prática da “bricolagem” de orixás, caboclos, pretos-velhos exus, realizada no “cruzamento” (expressão êmica para o fenômeno), mesmo que atualmente não toquem nelas. Da mesma forma, o não-estabelecimento com a *casa de Nação* “aberta” ou filiação a templos de características mais ortodoxas (pois praticam predominantemente a Cabinda e o Jêje-Ijexá) propiciou-lhes uma autonomia maior e trânsito facilitado no campo religioso afro-gaúcho como *tamboreiros*. Não é por acaso que os *lados* de Cabinda e Jêje-Ijexá sejam, majoritariamente entre as

modalidades rituais do Batuque, os que praticam tanto a Nação quanto a Umbanda Branca e Cruzada (realizam a "bricolagem" ou "cruzamento" entre o culto regional e as influências nacionais, não simultaneamente mas no mesmo espaço físico). Agindo num campo religioso onde as práticas musicais são remuneradas, esses *tamboreiros* "inovadores" e polivalentes entrevistados tocam, atualmente, somente para a Nação porque há uma demanda muito grande de *toques* dessa modalidade para *tamboreiros* como eles, cuja fama já está consolidada (ao contrário dos jovens e iniciantes). São, portanto, entre os *tamboreiros* entrevistados por mim, os mais flexíveis nas suas concepções e práticas musicais.

Por fim, o modelo de execução vocal e instrumental do Batuque que chamei de "africanista", cujo representante mais claro entre os *tamboreiros* entrevistados foi de apenas um deles, embora também assumido por outros quando conveniente. É o discurso de abandono do modelo sincrético afro-católico de culto aos orixás e de negação das influências de outras religiões do campo afro, alheias ao Batuque. Num esforço de limpeza do culto da influência católica e branca e das misturas com a Umbanda, principalmente, a busca pela essência dos orixás africanos parece levá-los muitas vezes a cair na africanização do culto, segundo mecanismos semelhantes aos descritos por Hobsbawm (1997, p. 9-23) na invenção de tradições por culturas fragilizadas. Nesse sentido, apesar de apontar para um rumo particularista de retorno às tradições em vias de esquecimento, esse modelo é "inovador" pela sua atitude de renovação do culto, numa direção semelhante a dos "bricoleurs" ao criar mosaicos religiosos e musicais particulares, sendo igualmente transformadora, pois a

africanização também é bricolagem, também é invenção de tradições. Não é a volta ao original primitivo, mas a ampliação do espectro de possibilidades religiosas para uma sociedade moderna, em que a religião é também serviço e, como serviço, se apresenta no mercado religioso, de múltiplas ofertas, como dotada de originalidade, competência e eficiência. (Prandi, 1998, p. 163)

A defesa do *Batuque* por parte desse principal "teólogo de dentro" não poupa críticas e reprovações, de modo geral, aos sacerdotes, *tamboreiros* e *filhos-de-santo* ao introduzirem inovações no culto, provindas principalmente da Umbanda e de outros cultos afro-brasileiros. Da mesma forma, critica a mercantilização da Religião, através da ênfase maior que é dada pelas *casas* no atendimento a *clientes* e à cobrança pelo ensino do *tambor*, a estrutura hierárquica dos terreiros afro-gaúchos que dão ao *pai-de-santo* poderes absolutos e deveres pesa-

dos e o modelo sincrético-histórico que associa a correspondência de *orixás* e santos católicos, tidos por ele como deturpações do culto. Outro *tamboreiro*, que por vezes aciona o mesmo discurso, disse-me que “a religião tem que ser aquilo como nasceu”, ou seja, é contrário às inovações e de tudo que fuja do que tem como puro e herdado dos ancestrais africanos (como o desaparecimento das especialidades de *babalaô* e *babalorixá* e dos *tamboreiros de fundamento*, por exemplo, os músicos rituais de grande conhecimento também religioso, que na sua opinião existiam antigamente). Nesse sentido, tanto ele quanto o primeiro, querem o retorno de práticas antigas (como as musicais), que julgam não contaminadas pelo contato com a cultura dos brancos, os grandes culpados pelo “enfraquecimento *da Religião*” porque foram eles os principais responsáveis pela introdução da mercantilização (uma demanda sempre crescente por iniciações religiosas “relâmpago” e por aulas de *tambor* pagas), da espetacularização *da Religião* (com apresentações públicas e luxo nas roupas rituais) e das misturas com a Umbanda, segundo eles.

Na *performance* musical, prima-se pela busca da pureza: a pronúncia “correta” dos textos das cantigas rituais e a execução dos padrões rítmicos segundo o que acredita-se ser o mais próximo possível do modelo herdado dos ancestrais africanos. O principal expoente desse modelo disse-me que gosta de *tirar* nos *toques*, em meio aos demais, *axés* pouco conhecidos, principalmente dos orixás maiores (Oxum, Iemanjá e Oxalá) para ver o *povo de santo* e os próprios *tamboreiros* “se quebrarem”, uma alusão ao abandono de fundamentos básicos *da Religião* como alguns *axés cantados* por parte deles. Disse também ter ensinado as *chamadas*, “as palavras africanas que fala no início dos *toques*” a um *tamboreiro* mais jovem, entretanto tece críticas à sua interpretação (parece mesmo que fazer a *chamada* com os nomes dos orixás se transformou numa nova moda entre os *tamboreiros* hoje, muito provavelmente por sua influência). No entanto, faz ressalvas em ensinar certos *axés*, como os “de misericórdia”, por exemplo, não por ciúmes, mas pelo mal uso que fariam deles. Acredita que, provavelmente, os incorporariam ao repertório ordinário dos orixás, no lugar de reservá-los para ocasiões em que pedidos de clemência e atenção especial deveriam ser solicitados através deles.

Vários *tamboreiros* das novas gerações acionam os seus discursos e práticas de pureza da tradição do *tambor*, digo, “africanismos”, quando conveniente. Cada um, a seu modo, fazendo o que acredita ser uma interpretação idealmente

"africana". Enfim, se estes *tamboreiros* creditam ensinamentos a alguém, é fato que fizeram as suas próprias reinterpretações.

Acredito que esse ponto de vista particularista (em oposição ao pluralismo religioso) poderia ser caracterizado como um modelo de tendência a uma espécie de "fundamentalismo batuqueiro", caso fosse um movimento social religioso articulado de oposição à secularização do Batuque, o que não é o caso em questão. Num cenário de busca por igualdade, numa sociedade cheia de contradições como a brasileira, e com a crescente politização das populações afro-descendentes e dos *terreiros* mais articulados, talvez vejamos no futuro práticas religiosas "africanistas" que hoje apontam para indivíduos e momentos específicos, coletivizadas e "fundamentalizadas". Podem ser ainda reforçadas ou conduzidas, inclusive através das práticas musicais, por caminhos que apontem para mecanismos de fortalecimento da identidade e de luta por conquistas sociais. Movimentos que, indo além da conotação pejorativa de fanáticos, intransigentes, conservadores, etc., surgem, efetivamente, pelo mundo, como uma das possibilidades de expressão da modernidade religiosa que devem ser vistos como um indício de crise religiosa e social.

Portanto, tudo isso que foi dito não significa que os *tamboreiros* adeptos do primeiro modelo tenham deixado de acompanhar e assimilar algumas modificações do campo religioso afro-gaúcho ou que os demais tenham abandonado todas as suas concepções musicais "tradicionais", pois uma das características da modernidade religiosa é a sua pluralidade e heterogeneidade. A idade tampouco foi reveladora de comportamentos mais ou menos relacionados à tradicionalidade ou inovações, pois tanto os *tamboreiros* mais velhos quanto os mais jovens demonstraram posições ocupadas no campo religioso e *habitus* próprios às suas trajetórias pessoais e não relativas às diferentes idades.

As práticas performáticas dos *tamboreiros* não indicaram somente o que sabem e como exteriorizam esse conhecimento, mas também o prestígio que detêm, o lugar que ocupam no campo religioso e o enfrentamento/deflagramento das crises. É fato mais ou menos recente a profissionalização dos *tamboreiros* talvez em torno dos últimos quarenta anos. Desde então, transformações significativas vêm ocorrendo no *status* desses músicos rituais. Segundo os depoimentos, a princípio gozavam de respeito e reverência e hoje são alinhados à categoria dos músicos profissionais. A grande oferta desses profissionais, em grande parte *aprontados* pelas *escolas*, parece ter contribuído para a desvalori-

zação do ofício. A polivalência de grande parte deles, atuando em *casas de Batuque* "puro" e *cruzadas*, também é um indício dessas transformações e acomodações da tradição dos *tambores* aos novos tempos. O acompanhamento desses músicos rituais demonstrou que adquirir prestígio é condição básica para o sucesso profissional e remuneração privilegiada, enquanto o carisma tende a estar presente entre eles, porém exige um "algo a mais", sempre difícil de ser qualificado. Esses relacionamentos dentro do campo religioso, às vezes mesmo conflitivos, são o espelho da própria dinâmica do campo religioso batuqueiro, específico e afro-gaúcho mais amplo. Sem as acusações mútuas e/ou endereçadas a indivíduos e instituições alheias ao Batuque que presenciei em campo, além de alianças em busca de legitimização, nada disso confirmar-se-ia.²

Discussão final

Num exercício de vincular a tradição do *tambor* ao fenômeno da diáspora africana, o duplo pertencimento já sinalizado por Du Bois em fins do século XIX, através da experiência de ser negro e americano ao mesmo tempo e atualizado por teóricos como Paul Gilroy (2001), na perspectiva das "culturas negras sincréticas", as práticas musicais múltiplas e particulares dos *tamboreiros* permitiram leituras que os conectaram às experiências musicais mais amplas da cultura negra no Rio Grande do Sul e às redes do "Atlântico Negro" antes inimaginadas por mim.

Dentro do circuito religioso, chamo a atenção para a atuação de alguns *tamboreiros* em templos de Umbanda Cruzada e Branca, ou mesmo do Candomblé baiano, porém, ainda assim, tratam-se de inserções dentro do mesmo campo. A etnografia então demonstrou que um considerável número de *tamboreiros* entrevistados tiveram ou mantêm relacionamentos com a música e/ou linguagens associadas a ela como a dança e o teatro. Entretanto, não se trata de qualquer música e sim daquelas que configuram uma identidade, que prefiro chamar de cultural no lugar de racial ou étnica, compartilhada com o mundo do carnaval como passistas, ritmistas, ensaiadores de bateria e, por extensão, do samba e das "experiências culturais negras (Gilroy)", como compositor e cantor, atuando "na noite" como músicos profissionais ou amadores ou

mesmo como bailarinos, além de atores e escritores de teatro.

Expressões musicais (ou relacionadas) não referendadas como negras foram vistas como contraditórias por seus pares – aquilo que Bourdieu chama de “capital simbólico”, que redunda numa “trajetória” e num *habitus* específico de uma classe social e categoria profissional, no caso, dos *tamboreiros de Nação*. Nesse sentido, a participação deles em cenários musicais profanos emparentados não determinou situações conflitivas dentro do campo religioso e musical batuqueiro, como tem despertado em outros cenários religiosos afro-brasileiros (no Xangô, por exemplo); no entanto, o foi em relação à atuação deles nas *casas cruzadas*, pois aqueles que atuam na “clínica geral” (como disse um dos *tamboreiros*) são sempre mal vistos pelos puristas. Sob o prisma das teorias da diáspora negra, Paul Gilroy (2001, p. 171) diria da “riqueza plural das culturas negras em diferentes partes do mundo em contraponto a suas sensibilidades comuns - tanto aquelas residualmente herdadas da África como as geradas a partir da amargura especial da escravidão racial do Novo Mundo”.

Outra questão importante é a da comercialização da música ritual do Batuque (as gravações comerciais e o que chamei de “virar ‘world music’ sem ninguém ter pedido”³), que tem ocorrido nos últimos vinte anos, aproximadamente. O *tamboreiro* Abelardo Pereira foi, ao que parece, o pioneiro, em 1981, ao lançar em disco (LP) o repertório dos orixás do Batuque por sua conta e risco.⁴ Ao que consta, tinha o interesse em gravar os *axés de egum* também, porém morreu antes de realizar seu projeto. Mais tarde, vi projetos pessoais de fixação do mesmo repertório em disco, da venda ou cedência dos direitos sobre gravações realizadas para edições de cunho etnográfico e comerciais, além de fitas-cassete caseiras com o repertório dos *orixás* e das *missas*, esses repertórios assim se popularizaram. Entretanto, parece que nenhum deles obteve sucesso financeiro com suas empreitadas.

Ambos os caminhos, como gravações comerciais e gravações etnográficas, colaboraram para a disseminação da música ritual do Batuque, um deles tendo na sua trajetória como público alvo o *povo de religião* e o outro, uma pretensa categoria de pesquisadores que, no final de contas, pode ter-se expandido para uma platéia predominantemente branca, interessada em exotismos (ou seja, buscando a autenticidade das formas musicais negras) e incitada pelo *marketing* agressivo da chamada *world music*. Nesse sentido, como lembra Gilroy (2001, p. 204): “A autenticidade aumenta o apelo de mercadorias culturais selecionadas

e tem se tornado um elemento importante no mecanismo do modo de racialização necessário para tornar as músicas não européias e não americanas artigos aceitáveis em um mercado pop expandido". Esse é ainda um fenômeno recente em relação à tradição dos *tambores* do Batuque, porém ao que parece irreversível, haja vista o que já ocorreu, por exemplo, com a música ritual de outras religiões tradicionais como o Candomblé e a Santeria Cubana, por exemplo, popularizadas mundialmente por gravações etnográficas e comerciais.

A questão ética de "virar *world music* sem ninguém ter pedido" ou, pelos menos, perguntado à(s) comunidade(s) e ao(s) indivíduo(s) envolvido(s), tem sido discutida em muitos lugares, a exemplo do que ocorreu no Encontro Internacional de Etnomusicologia em Belo Horizonte, em outubro de 2000. Ela tem demonstrado a face da modernidade ao expor ao mundo comunidades frágeis, como as do Terceiro Mundo à sanha de interesses comerciais muitas vezes internacionais. Então, pesquisadores inescrupulosos ou desavisados têm ocasionado grandes prejuízos a essas comunidades, leia-se leigos e *experts* importunando esses indivíduos, não-remuneração por participações em gravações lançadas comercialmente, desrespeito à "boa saúde" dessas manifestações pelo incentivo a *performances* deslocadas no tempo (não obediência à sazonalidade desses eventos musicais) e no espaço (*performances* fora de contexto).⁵

Não quero com isso somente desfazer a utilidade dessas gravações sonoras do Batuque, sejam elas produzidas pelos *insiders* ou pesquisadores, pois experiências anteriores em outros contextos, como a que ocorreu no norte da Índia com a explosão da disseminação da tecnologia do cassete nos anos 80 do século passado (fenômeno estudado por Peter Manuel em *Cassete Culture: Popular Music and Technology in North India*, 1993), têm demonstrado que a música devocional foi muito reforçada e documentada. Porém, tanto lá, como aqui, depois do advento das gravações, passou a ser aceitável para alguns sacerdotes o uso delas em lugar de *performances* ao vivo nos rituais. Também é evidente o poder de sedução a modelos e cânones de despersonalização que essas gravações têm incitado, distanciando os neófitos dos processos de ensino-aprendizagem iniciáticos (Peter Manuel, 1993, p. 129). Outras manifestações dessa tendência são os *toques de Nação* realizados em outros novos cenários de *performance* que não os rituais, como em programas de televisão, festas religiosas como a "Festa da Oxum", em Porto Alegre (que faz parte do calendário de eventos oficiais da cidade), simpósios de religiões afro, encon-

tros sobre negritude e batizados de capoeira.

Qualquer tradição na modernidade, a exemplo dos *tamboreiros de Nação*, passa por outros mecanismos que não aqueles rotinizados pelas sociedades tradicionais, onde os símbolos do passado são cultuados como uma forma de manutenção e reprodução do equilíbrio social. Na verdade, se opõe a essa visão do tradicional. Então, a obra da secularização no Batuque indica as transformações e reorganizações necessárias para a sua inserção na modernidade.

E com relação à música? Como os etnomusicólogos têm visto, em seus estudos, a descontinuidade musical (que ainda é preferencialmente chamada de mudança)? A princípio (até mais ou menos 1950), e em alguns casos, surpreendentemente até hoje, acreditava-se que o normal na cultura seria a continuidade, e a transformação seria tolerada somente em alguns casos excepcionais. Como lembra Nettl (2002, p. 2-5), naquela época era a Musicologia Histórica que estudava a música que mudava o tempo todo. Uma troca de posições que só veio a ocorrer após 1950, com vários pesquisadores tentando formular teorias mais amplas sobre mudança sob o prisma dos contatos culturais e onde a dinâmica interna das culturas musicais estudadas não era o centro das atenções. Somente a partir de 1980, começaram a aparecer as chamadas etnografias musicais, propostas de abordar holisticamente, através de descrição e análise "densa" de uma cultura musical, uma sociedade vista através de sua música. Esta é a condição atual da Etnomusicologia e nessa linha construí esse trabalho que procurou abordar as próprias concepções e práticas musicais que os *tamboreiros de Nação* têm sobre as descontinuidades que caracterizam o desgastado binômio continuidade e mudança dentro da disciplina.

Portanto, se qualquer tradição não é de fato estática, isso faz antever que o futuro das religiões afro-brasileiras e, em especial, do Batuque, na "acomodação e resistência" às transformações e reorganizações da tradição religiosa de que falou Vivaldo da Costa Lima, ainda em 1976, em relação ao Candomblé da Bahia (Lima, 1976, p. 86), está a formar

um tipo de religião popular em que predominam os elementos mais dramáticos do ritual e as formas simbólicas mais expressivas das culturas dos jêjes, nagôs, angolas, congos e caboclos brasileiros. [...] o inelutável fenômeno que levará as religiões de origem africana no Brasil [e por extensão, do Batuque] a um imprevisível – em termos de configuração – mas segura, unificação de valores e de símbolos",

inclusive os musicais, diria.

Referências

- BÉHAGUE, Gerard. Correntes Regionais e Nacionais na Música do Candomblé Baiano. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, n. 12, p. 129-40, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas - sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro - modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle. *Religion, Modernité, Secularisation*. Cap. V, Vers un nouveau Christianisme? Paris: Cerf. 1987. p.187-227.
- HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997. p. 9-23.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papirus, 1997
- LIMA, Vivaldo da Costa. O conceito de "Nação" nos Candomblés da Bahia. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), n. 12, p. 65-90, 1976.
- LUCAS, Maria Elizabeth. *Notas para uma escritura etnográfica*. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Música - UFRGS, material não publicado.
- MANUEL, Peter. *Casette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: The University of Chicago Pres, 1993.
- NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *I Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia - ABET*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco - U FPE (material não publicado), 2002, 17p.
- NKETIA, Kwabena. *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton, 1974.
- ORO, Ari Pedro. Modernas formas de crer. *Revista Eclesiástica Brasileira*, n. 225, março. Petrópolis: Vozes. 1997. p. 39-56.
- PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: ORO, Ari Pedro; STEIL, Carlos A. (Orgs.). *Horizontes Antropológicos (Religião)*. Porto Alegre, ano 4, n. 8, junho, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 151-167, 1998.

Notas

¹ Este trabalho sintetiza alguns pontos discutidos na tese *Modernidade religiosa entre tamboreiros de Nação: concepções e práticas musicais em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob a orientação da Dra. Maria Elizabeth Lucas e com apoio da CAPES.

² A máxima proferida pelo professor José Jorge Carvalho em minha banca de qualificação de tese (13/11/2000), de que o conflito nada mais é do que uma forma retórica de chegar a união, inclusive entre e em relação aos *tamboreiros*.

³ Tomando emprestada outra expressão proferida pelo professor José Jorge Carvalho em 13/11/2000.

⁴ *Este é o Nagô do RS. Com Abelardo Pereira e Coro* (5 LPs), Artes Discos, 1981.

⁵ Essas também foram questões que permearam toda a construção da etnografia musical e a produção dos CDs com os exemplos musicais e a apresentação audiovisual que acompanharam a tese produzida por mim.