

A MÚSICA UMBANDISTA E O MERCADO RELIGIOSO CARIOSA – UMA ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA

José Carlos Teixeira Júnior
zeca_teixeira@bol.com.br
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ

Resumo

O presente trabalho apresenta uma breve proposta de projeto de pesquisa a ser desenvolvida no doutorado na área de Etnomusicologia. Partindo do trabalho já realizado no mestrado em Musicologia/Etnografia de Práticas Musicais da UFRJ, local em que foi desenvolvido um estudo sobre a participação do samba no processo sociológico de integração, legitimação e institucionalização da Umbanda na sociedade brasileira e que resultou na dissertação “Compondo um consenso – unidade e distinção no universo sonoro da Umbanda carioca” defendida em 2004, essa proposta propõe superar alguns limites teóricos do trabalho inicial, explorando ainda mais a esfera política da produção musical umbandista e, consequentemente, enriquecendo ainda mais o assunto, tanto em sua forma com em seu conteúdo.

Palavras-Chave: Música, Umbanda e Política

Abstract

This paper presents a proposal of research about the music of Umbanda at brazilian religious market. Overcoming teorical limites of my mastership dissertation, I'm looking for to study the politics strategics at field of musical production of Umbanda.

I – Reconhecendo o caráter político da produção musical umbandista

Diversos etnomusicólogos já apontaram para o importante papel de “mediadora” que a música desempenha nos rituais religiosos afro-brasileiros (ver, por exemplo, Thiago de Oliveira Pinto [1991, 1997]; Gerard Behague [1994]; e Reginaldo Gil Braga [1998, 2003], dentre outros)¹. Na Umbanda carioca (religião que poderíamos caracterizá-la como “brico-

¹ Segundo Reginaldo Gil Braga, por exemplo, “Distingue-se nos rituais das religiões afro-brasileiras a interferência e a primazia da música sobre as demais expressões simbólicas, como a dança, os gestos, as comidas, etc. A partir de uma observação mais detalhada dentro das ‘casas de nação’, desvenda-se uma estruturada rede de relações musicais que permitem a ligação entre o mundo dos humanos e dos orixás, pela influência catalisadora que a música desempenha. (...) A música desempenha uma função mediadora na recuperação desses mitos ao figurar em momentos específicos dos rituais

lage”, ou seja, constituída por um aglomerado de práticas e elementos sagrados aparentemente refratários entre si), isso não poderia ser muito diferente. No ritual da gira², por exemplo, a música é um fenômeno central tanto na organização de suas etapas constitutivas (abertura, desenvolvimento e encerramento) como no próprio estímulo às incorporações dos médiuns. Sob o som de tambores, ganzás e triângulos, e a partir de um microfone bem amplificado, os curimbeiros fazem entrelaçar salvas às entidades do terreiro (como, por exemplo: “Saravá Pai Antero!”; “Iê, Caboclo!”; “Salve as Ibejadas”) e cantos religiosos diversos (como, por exemplo: “Eu fecho a nossa gira / Com Deus e Nossa Senhora / Eu fecho a nossa gira / Samborê Pemba de Angola”) com os diferentes brados³ dos médiuns incorporados, compondo, assim, um campo extremamente rico e particular onde as vibrações⁴ sagradas e sonoras praticamente se fundem. A centralidade desses pontos cantados (ou, como também são comumente chamados, curimbas) confirma-se ainda mais quando observamos alguns médiuns, que são responsáveis pela manutenção da ordem do ritual e pelo seu bom desenvolvimento, gritarem: “quero todo mundo cantando a curimba!”. Ou então: “não vamos deixar a gira parar!”.

Em minha dissertação de mestrado, entretanto, procurei questionar se esse papel de “mediador” se restringia exclusivamente ao próprio espaço do terreiro e a seus rituais. Criticando a unilateralidade de uma perspectiva determinista ou funcionalista (que encara a música umbandista como um puro reflexo de – ou restrito as – suas condições ou necessidades de existência, ignorando, assim, os interesses e sentidos dos diferentes grupos sociais que se encontram em diversos outros segmentos da sociedade e que de algum modo participam de sua produção e de seu consumo⁵), mas sem cair num extremo oposto, que poderíamos chamar de convencionalismo (e que encararia a música umbandista de forma totalmente desligada dessas mesmas condições ou necessidades, ignorando, consequentemente, todos os conflitos e repressões relativos a sua produção e consumo, admitindo uma capaci-

das chamadas ‘festas’ (...), como ordenadora das etapas rituais a serem seguidas e como reafirmadora da identidade do grupo religioso ao se reconhecer como ‘de nação’ ou ‘batuqueiros’, através da sua música” (Braga, 1998, contracapa).

² A gira consiste num dos principais rituais da Umbanda, responsável pela renovação das energias do terreiro. Trata-se de uma prática mensal, realizada aos domingos, onde, durante cerca de seis horas seguidas, os médiuns cantam e incorporam as entidades por eles trabalhadas.

³ Trata-se da “expressão sonora de uma relação específica, particular, entre o médium e uma entidade coletivamente reconhecida” (Teixeira Jr., 2004:).

⁴ O termo “vibração” apresenta-se de maneira constante nos discursos dos médiuns umbandistas quando se referem ao processo de renovação das energias do terreiro durante o ritual da gira (Teixeira Jr., 2004).

⁵ Cito, por exemplo, um programa de rádio de Átila Nunes, chamado “Melodias do Terreiro”, que permaneceu no ar por cerca de 20 anos (entre as décadas de 1960 e 1970) e que termina evidenciando a existência de uma rede ampla e complexa de diferentes sujeitos sociais participantes dessa produção e consumo musical. Isso sem falar no mercado de discos umbandistas que, apesar de praticamente não participarem do mercado “oficial”, circulavam e ainda circulam por vários pontos periféricos da cidade do Rio de Janeiro como, por exemplo, no Mercadão de Madureira, mercado popular localizado no bairro de Madureira, zona norte da cidade.

dade absurda de conseguir permear livremente por toda a sociedade e pela sua diversidade de grupos e sentidos, de maneira completamente independente, indiferenciada e absolutamente autônoma), observei um caráter relativamente autônomo na produção musical umbandista uma vez que ela mostrava-se capaz de perpassar por diversas fronteiras sociais, circular por esferas diferenciadas da sociedade, porém, não de maneira totalmente livre e autônoma, mas sim trocando, dialogando e negociando (através de mecanismos de seleção) determinadas características particulares (sejam elas de ordem sonora e/ou comportamental⁶), num processo político mais amplo de integração e legitimação no mercado religioso brasileiro (Teixeira Jr., 2004)⁷. O samba, nessa perspectiva, apareceu como um dos importantes catalisadores na construção de relações socioculturais mais amplas, seja entre a sua diversidade de práticas religiosas como, também, entre elas e a própria sociedade brasileira.

Pensar esse “processo político”, inclusive, me levou a reforçar a idéia de que a Umbanda não constituiu um suposto modelo a partir do qual toda diversidade de práticas que se encontram sob sua denominação teriam necessariamente surgido, nem um suposto modelo para o qual toda essa mesma diversidade convergiria algum dia. Mas, ao contrário, ela constituiu e foi constituída por um meio representativo que, através de determinados mecanismos empíricos burocratizados e institucionalizados (como, por exemplo, as federações, os congressos, as editoras de livros e revistas, os programas de rádio e de televisão, além de discos, etc., ou seja, os “aparelhos privados de hegemonia” na terminologia gramsciana⁸), buscou estabelecer uma correlação de forças menos repressiva e mais consensual, permitindo, por um lado, viabilizar e divulgar no mercado religioso em questão

⁶ Rafael José de Menezes Bastos (1993: 12) já havia apontado, em sua análise da trajetória do processo de constituição e legitimação da Etnomusicologia, para o delineamento de um aparente paradoxo (“como reduzir a expressão da música (...) a seu contexto e vice-versa?”) que caracteriza uma das principais questões da disciplina, principalmente a partir do “dilema etnomusicológico” de Alan Merrian (Merrian, 1969: 213), o qual aponta para dois planos centrais e complementares na abordagem da música: o som e o comportamento. Para maiores detalhes sobre esse processo de formação da disciplina Etnomusicologia, ver também, Merriam (1977), Boiles & Nattiez (1977), Pinto (1983).

⁷ Renato Ortiz (1999), a partir da perspectiva de Pierre Bourdieu sobre a teoria da religião de Max Weber (Bourdieu, 2001b), observou que “preocupados em constituir uma religião nacional, os umbandistas iniciam um movimento de unificação que leva em parte à burocratização e à institucionalização do culto. (...) Aliando-se a idéia weberiana de racionalização à noção de mercado, o processo de sistematização e institucionalização da Umbanda torna-se mais compreensível.” (Ortiz, 1999: 182-183). Yvonne Maggie, através do contraste e dos conflitos entre o que denominou como “código do santo” e “código burocrático” (Maggie, 2001), também refere-se a esse mesmo processo gradativo de “racionalização” do culto religioso umbandista. Diana Brown aponta, inclusive, para o papel significativo desempenhado pela classe média nesse mesmo processo (Brown, 1977).

⁸ Segundo Carlos Nelson Coutinho, por “aparelhos privados de hegemonia” Gramsci refere-se aos “organismos de participação política aos quais se adere voluntariamente (e, por isso, são ‘privados’) e que não se caracterizam pelo uso da repressão” (Coutinho, 1999: 125).

suas práticas e simbologias (ainda que não sem conflitos⁹), como também, por outro lado, canalizar para ela determinadas configurações valorativas, comportamentais e estéticas desse mesmo mercado,¹⁰ consolidando, com isso, um movimento progressivo de “catarse” (Bobbio, 2002: 59), o qual culminou com o seu efetivo reconhecimento como religião (e não mais como seita ou como um conjunto de crenças supersticiosas), ao lado do catolicismo, do kardecismo e do protestantismo, por exemplo, por parte do Estado brasileiro quando da realização do recenseamento pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), já na década de 1960.

II – Autonomia relativa de produção musical – explorando a esfera política da música umbandista

Tal questionamento, apesar de incorporar um quadro político mais amplo e extremamente importante para o entendimento de parte significativa da produção musical umbandista, não foi, contudo, suficiente para libertar o estudo de uma perspectiva que ainda encarava a música como um “produto” sociocultural que de alguma maneira traduziria ou representaria um sistema de luta e de dominação. Mesmo reconhecendo o seu caráter relativamente autônomo, minha abordagem não a focalizou enquanto tal, ou seja, enquanto um campo que constitui e é constituído por relações de lutas e de poder. De uma forma geral, tal perspectiva manteve como pressuposição, conforme Anthony Seeger (1987), “uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual se executa a música” (Seeger, 1987: xiii)¹¹ e, consequentemente e conforme James Clifford (1998), uma “preferência sistemática pelas observações (metódicas [ou neutras]) do etnógrafo em detrimento das interpretações (interessadas) das autoridades nativas” (Clifford, 1998: 29)¹².

⁹ Podemos citar, por exemplo, em 1953, a participação de alguns terreiros umbandistas na recepção de verbas orçamentárias municipais destinadas às subvenções e auxílios, conforme noticiado, sob severas críticas, pelo jornal *O Globo* da época (“Vereadores oficializam a macumba!”, reportagem publicada no jornal *O Globo* em 03/12/1953).

¹⁰ Podemos citar, conforme já apontado por Renato Ortiz (1999), o abandono das práticas de sacrifício de animais, a “domesticacão” – ou, como ocorre em muitos terreiros, a própria exclusão – da figura de Exú, a proibição de bebidas alcóolicas, fogo, pólvora, facas e demais objetos de manipulação perigosa, etc.

¹¹ “Uma antropologia da música encara a maneira como a música é parte da cultura e da vida social. Em contraste, uma antropologia musical irá encarar a maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social. Ao invés de estudar a música na cultura (conforme propôs Alan Merriam [1964]), uma antropologia musical estudará a vida social como performance. Ao invés de pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual se executa a música, ela examinará a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação de relações e processos sociais e conceituais. Ao enfatizar a performance e a atualização dos processos sociais, ao invés de enfatizar as leis sociais, essa antropologia musical coloca uma ênfase no processo e na performatividade, como ocorre em muita antropologia contemporânea (...). Todavia, em virtude da natureza da música, ela apresenta uma perspectiva ligeiramente diferente para com os processos sociais que, sem substituir as outras, as complementa” (Seeger, 1987: p. xiii).

¹² James Clifford, ao comentar sobre a formação da chamada “autoridade etnográfica” (Clifford, 1998: 17), discute como o surgimento de algumas “inovações” institucionais e metodológicas tornaram-se responsáveis pelo desenvolvimento da

A necessidade de superar esse pressuposto e, portanto e conforme a noção discursiva de Michel Foucault (2003), de encarar a música não como “*aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar*” (Foucault, 2003:10 – o grifo é meu) – e o pesquisador não se encontra fora desse processo, dotado de uma suposta “neutralidade axiológica do saber”¹³ –, me força a reconhecer, a partir dessa mesma autonomia relativa, “a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação de relações e processos sociais e conceituais [umbandistas]” (Seeger, 1997: xiii), como também a construir, a partir dessas relações e processos musicais, um conhecimento mais compartilhado (e, consequentemente, mais crítico e legítimo) com as diferentes “interpretações (interessadas)” das então chamadas “autoridades nativas”.

Dessa maneira, repensar aquela autonomia relativa da produção sonora umbandista torna-se o cerne da questão de como encarar a produção musical como um campo que constitui e é constituído de relações de poder. Escapar da oposição entre o determinismo e o convencionalismo significa, enfim, evidenciar o que essas duas posições opostas e complementares tendem a silenciar, ou seja, o “trabalho acústico” (Araújo, 1992) realizado pelos agentes e porta-vozes especializados, investidos de poder (seja ele institucional ou não – e o pesquisador apresenta-se com um desses agentes), de responder, através de um tipo determinado de práticas ou de discursos musicais, a uma categoria particular de necessidades próprias a grupos sociais determinados. Sob essa perspectiva, portanto, as funções sociais do universo sonoro da Umbanda (no sentido estrutural-funcionalista do termo) tendem a se transformar em funções políticas na medida que o sentido da organização desse universo subordina-se às funções de diferenciação social e de legitimação das diferenças.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. Acoustic Labor in the timing of everyday life: a critical contribuition to the history of samba in Rio de Janeiro. Tese de doutorado, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

etnografia como um “poderoso gênero científico e literário” (ibdem: 27) que buscava contornar “os obstáculos a um rápido conhecimento sobre outras culturas” (idem, ibdem). Dentre essas “inovações”, podemos destacar a “preferência sistemática pelas observações (metódicas) do etnógrafo em detrimento das interpretações (interessadas) das autoridades nativas” (Ibdem: 29).

¹³ Para maiores detalhes sobre essa “neutralidade axiológica do saber”, mais especificamente sob a perspectiva da sociologia do conhecimento, ver Lowy (2003).

BASTOS, Rafael José de Menezes. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In *Anuário Antropológico* p. 9-73, 1993.

BEHÁGUE, Gerard. Introduction e Patterns of Candomblé music performance: an afro-brazilian religious setting. In BEHÁGUE, Gerard (ed.). *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Wesport: Conenecticut, Greenwood Press, 1994.

BOBBIO, Norberto. A sociedade civil em Gramsci. In: BOBBIO, Norberto. *Ensaios sobre Gramsci e o conceito de sociedade civil*. Trad. de Marco Aurélio Nogueira e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2002 [1967].

BOILES, Charles e NATTIEZ, J. J. *Petite Histoire Critique de l'Ethnomusicologie*. Musique en Jeu 28, p. 26-53, 1977.

BOURDIEU, Pierre. Gênese e estrutura do campo religioso. In BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Organizado por Sérgio Miceli. 5^a ed. Trad. Sílvia de Almeida Prado. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001a [1971].

_____. Uma interpretação da teoria da religião de Max Weber. In BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Organizado por Sérgio Miceli. 5^a ed. Trad. Sílvia de Almeida Prado. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001b [1971].

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre: FUMPROARTE, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1998.

_____. Modernidade religiosa entre tamboreiros de nação: concepções e práticas musicais em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

BROWN, Diana. Umbanda e classes sociais. In *Religião e Sociedade*, no. 1. São Paulo: HUCITEC, 1977.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci – um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. por Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9^a ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2003 [1970].

LOWY, Michael. As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento. 8^a ed. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.

MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001 [1972].

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.

_____. *Ethnomusicology revited*. In: *Ethnomusicology*. 13 (2), p. 213-229, 1969.

_____. Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': a historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology* 21 (2), p. 189-204, 1977.

O GLOBO. Vereadores oficializam a macumba! Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 13/12/1953.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira.* 1^a reimpr. da 2^a ed. de 1991. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

PINTO, Tiago de Oliveira. Considerações sobre a Musicologia Comparada alemã – Experiências e implicações no Brasil. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia* 1, p. 69-106, 1983.

_____. “Making ritual drama: dance, music, and representation in brazilian Candomblé and Umbanda”. *World of Music* 33(1): p. 70-88, 1991.

_____. “Healing Process as Musical Drama: The Ebó Ceremony in the Bahian Candomblé of Brazil”. *World of Music* 39(1): p. 11-33, 1997.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing – a musical anthropology of an Amazonian people.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

TEIXEIRA JR., J. C. Compondo um consenso – unidade e distinção no universo sonoro da Umbanda carioca. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.