



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Etnomusicologia**

Performance Musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva- MG

Fábio Henrique Ribeiro

**João Pessoa
Maio/2011**



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Etnomusicologia**

Performance Musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva-MG

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance.

Fábio Henrique Ribeiro

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

**João Pessoa
Maio/2011**




**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO


Título da Dissertação: **“Performance Musical dos Ternos de Catopês de Bocaiúva-MG”**

Mestrando: **Fábio Henrique Ribeiro**

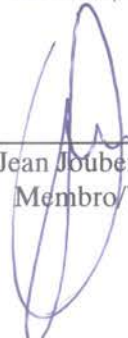
Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Orientador/UFPB



Prof.ª Dr.ª Glaucia Lucas
Membro/UFGM



Prof. Dr. Jean Joubert Mendes Freitas
Membro/UFRN

João Pessoa, 06 de maio de 2011.

*Dedico este trabalho a minha família, aos meus estimáveis amigos e
Àquele que me deu a chance de partilhar a vida com cada um.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem o apoio de muitas pessoas com as quais tive a alegria de dividir meu tempo, minhas preocupações, diversões e tantos outros os momentos marcantes.

Agradeço, primeiramente, a Deus por guiar todos os meus passos, colocando à minha frente amigos dos quais jamais esquecerei. Agradeço a Ele pelo berço familiar, social, religioso e cultural em que me gerou.

Sou muito agradecido aos mestres dos Ternos de Catopês *Nossa Senhora do Rosário e Divino Espírito Santo*, Lucélia Pereira e Jocelino Leite, e aos seus demais integrantes, por dispor de seu tempo para me ouvir, me ensinar e me mostrar um pouco da sua vida de entrega devocional a essa manifestação que faz brilhar os olhos e pulsar o coração da cidade de Bocaiuva.

No meio institucional, agradeço à Universidade Estadual de Montes Claros pelos primeiros passos acadêmicos; às Faculdades Santo Agostinho pela possibilidade de ampliar meus conhecimentos sobre a educação musical e pesquisa em música; à Universidade Federal da Paraíba, pela experiência inovadora e extremamente significativa em minha vida pessoal, intelectual e profissional; ao Programa de Bolsas REUNI, por possibilitar minha manutenção, concentrando-me menos nas dificuldades financeiras e mais em meus estudos; e ao Instituto Federal do Sertão Pernambucano, meu atual esteio de trabalho, pesquisa e educação.

Agradeço aos meus professores do PPGM por todas as experiências, pelo exemplo de profissionalismo e empenho. Obrigado a prof. Eurides pelas discussões assaz interessantes; a prof. Adriana, pelos neurônios à todo vapor; ao prof. Maurílio por possibilitar novas reflexões; à prof. Eloísa pelas discussões acaloradas; ao prof. Didier Guigue pelas experiências compartilhadas no trabalho em sala de aula; e ao prof. Carlos Sandroni por instigar cada vez mais nossos pensamentos. Agradeço, de forma especial, ao prof. Luis Ricardo Silva Queiroz, professor de muitas disciplinas e o orientador deste trabalho. Muito obrigado por seu exemplo de dedicação e profissionalismo.

Muito obrigado também ao grupo de pesquisa PENSAMus, por me apresentar novas amizades admiráveis. Obrigado por me possibilitar conhecer o rigor científico da professora Maura Penna, aumentar a admiração pelos professores Luis, Vanildo e Carol, assim como por todo o grupo e sua forma distinta de se preocupar com a pesquisa em música.

Sou muito grato às pessoas que me ajudaram no desenvolvimento desta pesquisa, principalmente nos trabalhos de campo. Muito obrigado a Carlos Roberto pelo apoio e pelos

contatos; a Renan Duarte, PASCOM (Pastoral de Comunicação) e Jair Bastos pelas fotografias; a Jarbas por seu trabalho inicial e apoio em diversos momentos; a Geraldo Alencar pela inestimável colaboração no meu trabalho de campo, realizando gravações e emprestando seus equipamentos; e a minha esposa, Érika, pelas filmagens.

Agradeço, neste espaço especial, mas ainda reduzido, novamente à minha esposa, Érika, ainda namorada na época da pesquisa, por todo o apoio, compreensão e paciência, diante da distância, dos dias em que me preocupava excessivamente com os estudos, do pouco tempo para conversar entre muitas outras dificuldades. Muito obrigado por tudo. Amo você.

Muito obrigado aos meus pais, Analúcia e Antônio, pelo exemplo de vida que constantemente me dão, por todo o amor expressado, pelas preocupações e pelas orações; às minhas irmãs pelo companheirismo e carinho que sempre dispensaram a mim; aos meus avós, vivos e falecidos, por todo o carinho, por cada sorriso e pelo exemplo de garra e perseverança; a todos os meus tios por cada palavra de incentivo; aos meus primos e aos meus amigos por todos os momentos.

Obrigado aos amigos conquistados na cidade de João Pessoa. Agradeço, de forma especial àqueles cuja convivência foi mais recorrente e mais próxima, dividindo um apartamento. Muito obrigado ao Mário André e ao Élder, pois, amigos assim eu jamais pensaria em conquistar em tão pouco tempo. Obrigado a Marcos Aragão, Marco Neves, Geraldo, Cleide, Jaildo, Artur, Airton e Helena (*in memoriam*).

Enfim, muito obrigado a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para que este trabalho fosse concluído. Obrigado a todas as pessoas que o lerem, por demonstrarem interesse em conhecer um pouco da manifestação musical, cultural e religiosa dos Catopês. Espero que gostem!

Agradeço novamente a Deus por sempre me proporcionar a força necessária para seguir em frente. Obrigado pelas bênçãos constantes e por me proporcionar a chance de conhecer melhor a devoção popular a São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário. Essa experiência me fez crescer em todos os campos da minha vida. Obrigado!

*Eu cantarei ao Senhor pelos benefícios que me concedeu.
(Salmo 13: 6).*

RESUMO

Os Catopês de Bocaiuva se inserem em conjuntura cultural e religiosa de maior abrangência denominada Congado. O Congado constitui-se como parte da multiplicidade de manifestações culturais brasileiras ligadas à cultura popular e aos caracteres resultantes das relações coloniais iniciadas no século XVI. Minas Gerais está entre os vários estados em que a presença do Congado revela-se marcante e definidora de suas bases culturais identitárias. Dentro desse contexto, destaca-se neste trabalho a realidade dos Ternos de Catopês *Nossa Senhora do Rosário* e *Divino Espírito Santo*, nos festejos aos seus santos devotos. Os grupos compõem uma gama de manifestações culturais na cidade, particularizando-se por suas características religiosas, rítmicas, coreográficas e visuais, entre outras. Desse modo, focando os grupos de Catopês de Bocaiuva como universo de pesquisa, esta investigação buscou uma construção de conhecimento a respeito de sua performance musical. O trabalho guiou-se pelo objetivo geral de apresentar, discutir e analisar os principais aspectos sonoros e culturais que caracterizam a performance musical desses grupos. Para isso, foi realizada uma busca por suportes teóricos nas áreas de etnomusicologia, antropologia e outras áreas afins no intuito de sustentar as escolhas metodológicas e interpretativas. Também foi realizado um trabalho de campo, por meio de observação participante, entrevistas, questionários e registros em áudio, vídeo e fotografias. Partindo das observações, análises e interpretações realizadas foi possível concluir que a performance musical dos Catopês revela-se como muito mais do que meio expressivo de concepções e experiências, apontando para uma perspectiva de performance transformadora da realidade. Assim, os elementos estéticos da música fundem-se com sua conjuntura performática delineando as práticas rituais, as relações com o sagrado, com os ancestrais, com os membros da Igreja e com a sociedade em geral. A performance dos Ternos de Catopês de Bocaiuva apresenta-se como elemento de síntese e reformulação da sua história, reconstruindo acontecimentos do passado distante, bem como daquele de seus ancestrais mais próximos. Os diversos elementos contextuais que delineiam essa performance são caracteres sociais cuja influência de mão dupla revela micro-estruturas significativas para sua compreensão. Destarte, pôde-se concluir também que os grupos tomam distintos posicionamentos diante das contexturas históricas, religiosas, sociais e culturais, dando maior ou menor relevo a alguns aspectos, particularizando suas performances em níveis mais profundos. Entretanto, por meio dessa perspectiva comparativa, as performances dos grupos também se revelaram congruentes, mantendo a mesma base fundamental de sustentação: o exercício da devoção. Diante desse complexo sociocultural, os elementos estético-estruturais da música dos Catopês se apresentam como seus importantes delineadores. Assim sendo, a estrutura organológica dos instrumentos, suas técnicas de execução, suas estruturas e micro-estruturas rítmicas, as letras, as melodias, o canto e a configuração do repertório são artifícios utilizados pelos grupos para intermediar suas concepções e práticas rituais. Portanto, a caracterização performática dos Ternos de Catopês de Bocaiuva é dada pela articulação desses elementos conjunturais e sua estrutura estético-musical.

Palavras-chave: performance musical, Catopês, Bocaiuva

ABSTRACT

The *Catopês* of Bocaiuva belong to a wide range of cultural and religious milieu called *Congado*. The *Congado* was established as part of the multiplicity of cultural events related to Brazilian popular culture and the resulting character of colonial relations began in the sixteenth century. Minas Gerais is among the several states in which the presence of *Congado* appears to be remarkable and defining its cultural identity. Within this context, this research highlights the reality of Ternos de Catopês *Nossa Senhora do Rosário* and *Divino Espírito Santo*, in the celebrations directed to their saints. The groups comprise a range of cultural expressions in the city, distinguishing themselves by their religious, rhythmic, choreographic and visual characteristics, among others. Thus, focusing on groups of Catopês Bocaiuva as research universe, this inquiry sought to build knowledge about their musical performance. The work was guided by the overall goal to present, discuss and analyze the main sound and cultural aspects that characterize the musical performance of these groups. For this, we performed a search for theoretical support in the areas of ethnomusicology, anthropology and related fields and sought to sustain the methodological choices and interpretations. Was also carried out a fieldwork through participant observation, interviews, questionnaires and audio recordings, video and photos. Based on observations, analysis and interpretations performed it was concluded that the musical performance of Catopês reveals itself as more than one way to express ideas and experiences, pointing to a performance perspective that transforms reality. Thus, the aesthetic elements of music are fused with their performative situation, outlining the ritual practices, relations with the sacred, with the ancestors, with members of the Catholic Church and society in general. The performance of the Ternos de Catopês de Bocaiuva presents itself as an element of synthesis and reformulation of its history, reconstructing events of the distant past, as well as that of their closest ancestors. The various contextual elements that delineate this performance are characters whose social influence two-way reveals significant micro-structures for their understanding. Thus, we concluded that the groups also take different positions in front of the historical, religious, social and cultural conjuncture, giving greater or lesser importance to some aspects, specifying their performances at deeper levels. However, through this comparative perspective, the performances of the groups also proved to be congruent, with the same fundamental base of support: the practice of devotion. Given this complex socio-cultural, aesthetic and structural elements of music from catopês present as its important delineators. Thus, the organological structure of the instruments, its technical implementation, its structures and micro-rhythmic structures, lyrics, melodies, song repertoire and configuration of devices are used by groups to mediate their conceptions and ritual practices. Therefore, the characterization of performance of Ternos de Catopês de Bocaiuva is given by the relationship of these cyclical elements and their aesthetic and musical structure.

Key Words: musical performance, Catopês, Bocaiuva

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Festa do Rosário em Minas Gerais	54
Figura 2 – Dados gerais e localização geográfica da cidade de Bocaiuva	57
Figura 3 – Terno de Catopês Nossa Senhora do Rosário do Mestre Sebastião Sanforosa, década de 1940	62
Figura 4 – Grupo de Divino Espírito Santo na década de 1980. Mestre João Pretinho: vestindo camisa branca	63
Figura 5 – Mestre Jocil	65
Figura 6 – Terno de Catopês Divino Espírito Santo.....	66
Figura 7 – Mestre João do Lino Mar	67
Figura 8 – Terno Nossa Senhora do Rosário.....	68
Figura 9 – Os santos festejados: São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário.....	70
Figura 10 – Bandeira de Nossa Senhora do Rosário na casa do mordomo	72
Figura 11 – O Terno NSR recebe a benção das Bandeiras para o início de sua jornada no Domingo de Festa.....	73
Figura 12 – Séquito real na Festa Nossa Senhora do Rosário	73
Figura 13 – Terno Divino Espírito Santo em contato com a audiência.....	105
Figura 14 – Levantamento do mastro de madeira	115
Figura 15 – Mastro e bandeira modernizados	116
Figura 16 – Estrutura do processo performático	124
Figura 17 – Desenvolvimentos coreográficos da meia lua, ou caracol.	140
Figura 18 – Cosme e Vaninho, Terno DES	142
Figura 19 – Marcelo e Rodrigo, Terno NSR	143
Figura 20 – Instrumentos do Terno Divino Espírito Santo	148
Figura 21 – Instrumentos do Terno Nossa Senhora do Rosário.....	148
Figura 22 – Envelopes sonoros do Chama no DES e NSR	149
Figura 23 – Representação dos envelopes sonoros do Chama no DES e NSR.....	149
Figura 24 – Pandeiros do NSR e DES, respectivamente.....	150
Figura 25 – Linha de pandeiro e chama no dobrado do DES e NSR	151
Figura 26 – Trecho inicial do Chama no dobrado e na marcha, respectivamente.....	151
Figura 27 – Os Chamas	152
Figura 28 – Técnica de execução do Chama	152
Figura 29 – Os Reco-recos	153
Figura 30 – Os Marcantes.....	154
Figura 31 – As Caixas	154

Figura 32 – Tamborins do NSR e DES, respectivamente	155
Figura 33 – Chocalho do NSR.....	156
Figura 34 – Estrutura básica da marcha.....	159
Figura 35 – Estrutura básica do dobrado	159
Figura 36 – Relação entre Marcante e Caixa no dobrado do DES e NSR, respectivamente .	160
Figura 37 – Elementos sintagmáticos do Pandeiro (dobrado DES)	160
Figura 38 – Deslocamento de notas em padrões equivalentes	161
Figura 39 – Elementos paradigmáticos do Pandeiro (dobrado DES).....	161
Figura 40 – Padrão mais recorrente do Pandeiro (dobrado DES)	162
Figura 41 – Elementos sintáticos do Chama (dobrado DES).....	162
Figura 42 – Elementos paradigmáticos do Chama (dobrado DES).....	163
Figura 43 – Unidades mínimas subjacentes do Chama (dobrado DES).....	164
Figura 44 – Padrão rítmico de maior recorrência no Chama (dobrado DES)	164
Figura 45 – Padrão rítmico do Reco-reco (dobrado DES)	164
Figura 46 – Relação do Reco-reco com o contexto rítmico geral (dobrado DES).....	165
Figura 47 – Padrão rítmico e variação do Marcante (dobrado DES)	165
Figura 48 – Padrão e variação da Caixa (dobrado DES).....	166
Figura 49 – Configuração básica do Tamborim (dobrado DES).....	166
Figura 50 – Disposição rítmica geral no dobrado DES	167
Figura 51 – Elementos sintáticos do Pandeiro (dobrado NSR).....	168
Figura 52 - Elementos paradigmáticos do Pandeiro (dobrado NSR)	169
Figura 53 – Padrões do Pandeiro (dobrado NSR)	169
Figura 54 – Elementos sintagmáticos do Chama (dobrado NSR).....	169
Figura 55 – Elementos paradigmáticos do Chama (dobrado NSR)	170
Figura 56 – Unidades mínimas subjacentes (dobrado NSR).....	170
Figura 57 – Principais padrões de execução (dobrado NSR)	170
Figura 58 – Principais configurações rítmicas do Chocalho (dobrado NSR).....	171
Figura 59 – Padrão rítmico mais recorrente do Reco-reco (dobrado NSR)	171
Figura 60 – O Reco-reco no contexto rítmico geral (dobrado NSR).....	172
Figura 61 – Padrão rítmico e variação do Marcante (dobrado NSR)	172
Figura 62 – Padrão rítmico da Caixa (dobrado NSR)	172
Figura 63 – Padrão rítmico do Reco-reco (dobrado NSR)	173
Figura 64 – Padrão rítmico do Tamborim (dobrado NSR).....	173
Figura 65 – Disposição rítmica geral no dobrado NSR.....	174
Figura 66 – Elementos sintagmáticos do Pandeiro (marcha DES).....	174

Figura 67 – Elementos paradigmáticos do Pandeiro (marcha DES)	175
Figura 68 – Padrão básico do Pandeiro (marcha DES)	175
Figura 69 – Elementos sintagmáticos do Chama (marcha DES).....	176
Figura 70 – Elementos paradigmáticos do Chama (marcha DES)	177
Figura 71 – Padrão básico do Chama (marcha DES)	177
Figura 72 – Padrão básico do Reco-reco (marcha DES)	177
Figura 73 – Padrão rítmico básico e variação do Marcante (marcha DES)	178
Figura 74 – Padrão rítmico e variação da caixa (marcha DES).....	178
Figura 75 – Padrão rítmico do tamborim (marcha DES).....	178
Figura 76 – Disposição rítmica geral na marcha do DES.....	179
Figura 77 – Elementos sintagmáticos do Pandeiro (marcha NSR)	180
Figura 78 – Elementos paradigmáticos do Pandeiro (marcha NSR)	180
Figura 79 – Padrão rítmico do Pandeiro na (marcha NSR).....	180
Figura 80 – Elementos sintagmáticos do Chama (marcha NSR)	181
Figura 81 – Elementos paradigmáticos do Chama (marcha NSR).....	181
Figura 82 – Padrões rítmicos do Chama (marcha NSR)	181
Figura 83 – Padrões rítmicos do Reco-reco (marcha NSR)	182
Figura 84 – Padrão rítmico da Caixa (marcha NSR).....	182
Figura 85 – Padrão rítmico do Chocalho (marcha NSR)	182
Figura 86 – Padrão rítmico do Tamborim e duas variações (marcha NSR).....	183
Figura 87 – Disposição rítmica geral na marcha do NSR	184
Figura 88 – Marcha DES	185
Figura 89 – Marcha DES	185
Figura 90 – Marcha NSR.....	186
Figura 91 – Marcha NSR.....	186
Figura 92 – Dobrado NSR	187
Figura 93 – Dobrado DES	187
Figura 94 – Dobrado NSR	187
Figura 95 – Dobrado DES	188
Figura 96 – Dobrado NSR	188
Figura 97 – Dobrado NSR	188
Figura 98 – Luiz Fernando, integrante do Terno DES	195
Figura 99 – Comportamento melódico comum nas canções	197

LISTA DE GRÁFICOS

Gráficos 1 – Vínculo conceitual sobre conhecimento do Congado	87
Gráficos 2 – Vínculo conceitual sobre o conhecimento de Catopês	87
Gráficos 3 – Pessoas que afirmam saber a quantidade de grupos na cidade	89
Gráficos 4 – Descrição da quantidade de grupos existentes.....	90
Gráficos 5 – Pessoas que afirmam saber os nomes dos grupos.....	90
Gráficos 6 – Acertos e equívocos sobre os nomes dos mestres	91
Gráficos 7 – Pessoas que afirmam saber os nomes dos mestres	91
Gráficos 8 – Acertos e equívocos sobre os nomes dos mestres	92
Gráficos 9 – Pessoas que afirmam conhecer as festas.....	92
Gráficos 10 – Acertos e equívocos sobre as festas.....	93
Gráficos 11 – Pontos de contato entre a audiência e performers.....	94
Gráficos 12 – Atribuição de religiosidade aos Ternos	96
Gráficos 13 – Atribuição de cultura aos Ternos.....	96
Gráficos 14 – Participação da audiência nas festas	97
Gráficos 15 – Eventos/ocasiões de participação.....	98
Gráficos 16 – Vínculos conceituais sobre os integrantes dos Ternos.....	100
Gráficos 17 – Sobre a importância de participação de crianças	101
Gráficos 18 – Principais vínculos conceituais sobre a participação de crianças nos grupos..	101
Gráficos 19 – Pessoas que deixariam os filhos participarem de algum dos grupos	102
Gráficos 20 – Vínculos conceituais sobre a permissão de participação dos filhos	102
Gráficos 21 – Pessoas que participariam de algum dos grupos.....	103
Gráficos 22 – Vínculos conceituais relativos à participação nos grupos	103
Gráficos 23 – Concepções sobre as músicas	104
Gráficos 24 – Pessoas que acreditam na necessidade de algum apoio para os grupos.....	104
Gráficos 25 – Principais fontes de apoio necessárias, segundo a audiência.....	105

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Tabela 1 – Dados sobre a quantidade de escravos levados para os principais focos de exploração.....	51
Quadro 1 – Dinâmica das Festas dos Catopês de Bocaiuva.....	75
Quadro 2 – Cruzamento de dados entre os principais vínculos conceituais sobre os Catopês e os pontos de contato entre audiência e performers.....	95
Quadro 3 – Cruzamento e detalhamento dos dados dos eventos/ocasiões de participação.....	98
Quadro 4 – Categorias semióticas de percepção	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO I	23
Conhecendo o mundo musical dos Catopês de Bocaiuva: bases epistêmicas e metodológicas da pesquisa	23
A etnomusicologia e as perspectivas para o estudo da música como cultura	25
Pesquisa em etnomusicologia: definições conceituais e bases metodológicas	28
A particularidade universal da performance musical: buscando um conceito	32
Os estudos da performance: breve histórico	33
Estudos da performance e estudos da música: o fazer musical do homem	34
O fazer musical dos Catopês: conceituando a performance	35
A metodologia da pesquisa	40
CAPÍTULO II	49
Performance como síntese histórica: os Ternos de Catopês e a celebração do Congado em Bocaiuva	49
O Congado no Brasil	50
O Congado em Minas Gerais	53
Os Catopês de Bocaiuva e sua expressão de religiosidade	56
Bocaiuva e o contexto sociocultural dos Catopês	56
Terno Divino Espírito Santo	63
Terno Nossa Senhora do Rosário	66
CAPÍTULO III	69
Os distintos elementos culturais e suas inter-relações na performance musical dos Ternos de Catopês	69
A estrutura ritual	69
Eficácia e entretenimento na performance musical	76
Eficácia e entretenimento	76
A diáde eficácia/entretenimento na construção da performance musical	77
Entretenimento eficaz: brincar, dançar, cantar, louvar, performar	82
Performance e interação social: o papel da audiência	83

Metodologia de abordagem e compreensão da audiência.....	84
Conhecimento sobre os Catopês	86
Perspectivas da audiência	93
Valoração dos Catopês por parte da audiência	99
Religião e performance: perspectivas sobre o sagrado	106
A vivência do sagrado e a atualização da resistência	107
Manifestações do sagrado	108
O sagrado e o profano	110
A sacralização e profanização dos elementos rituais.....	111
Mito, performance e o simbolismo intercessor	117
O processo performático no espaço físico-temporal.....	118
A abordagem semiótica	119
O mito fundacional: etiologia da devoção	122
O processo performático no mito e no ritual	124
Intercessão simbólica.....	127
O simbolismo do centro e das amarras: mito e estrutura performático-ritual ..	134
Música e corpo na performance.....	135
A coletividade da dança	137
A individualidade da dança	142
Os gestos coreográficos como diferenciação performática	144
CAPÍTULO IV	146
Dimensões estruturais da música e suas implicações no contexto performático	146
A música e sua caracterização estética nos Te rnos de C atopês de Bocaiuva.....	146
Os instrumentos	147
Os ritmos e suas estruturas.....	156
O repertório	184
As letras	189
O canto.....	193
As melodias.....	196
Os elementos estruturais na caracterização performática	197
CONCLUSÃO	199
REFERÊNCIAS	204

APÊNDICES	211
ANEXOS	272

INTRODUÇÃO

A multiplicidade cultural brasileira, com a qual temos contato diariamente, encontra suas raízes nas relações coloniais estabelecidas no início do século XVI e tem se desenvolvido com os demais contatos entre conjuntos sociais distintos até a contemporaneidade. Esse contexto histórico-social proporciona ao país um conjunto de manifestações que expressam particularidades regionais, bem como revelam elementos caracteristicamente nacionais, constituindo um emaranhado cultural significativo para sua identidade.

Dentro desse complexo cultural, com suas teias de significados, revelam-se manifestações representativas do seu contexto regional, expressando as diversas formas de práticas e saberes locais. Essa representatividade proporciona, portanto, aos integrantes de cada sociedade local um sentimento de identificação com a cultura que transpassa sua vida cotidiana.

Nesse sentido, este trabalho investigativo é resultado de uma admiração, até então contida, pela manifestação cultural dos Catopês na cidade de Bocaiuva, no norte de Minas Gerais. Desde a infância, meus ouvidos se acostumaram a ouvir passar pelas ruas aquele tum, tum, tum que levava meus amigos e eu a ensaiar algumas batidas nas latas velhas do quintal. Além dos ritmos e da sonoridade envolvente, admirava-me ouvir falar da promessa paga pelo mestre João, que desde criança, consagrado a Nossa Senhora do Rosário, saía às ruas no colo da mãe como Catopê. Admirava-me mais ainda, o fato de ele ser a referência de representatividade local mais próxima de mim, dentre muitas outras possibilidades¹.

Com o tempo e amadurecimento dos estudos em música, notei que essa manifestação cultural que tradicionalmente perpassa nossa vida diária é fonte de conhecimento e, como tal, é também elemento de investigação científica. Assim como os modos de fazer, as relações humanas, o sistema religioso, as relações de parentesco e outros conteúdos socioculturais são variáveis inerentes a pesquisas que buscam compreender a cultura popular, acredito que a compreensão do fazer musical dos Catopês pode contribuir de forma significativa para as ciências humanas em geral.

As pesquisas em ciências humanas têm se dedicado em compreender essas manifestações a fim de produzir conhecimento acerca de diversos temas. De forma mais específica, a cultura popular tem sido um tema recorrente em pesquisas sociológicas,

¹ A cidade de Bocaiuva é conhecida por produzir alguns nomes representativos no cenário nacional como o sociólogo Herbert de Souza (Betinho), o escritor Drummond Amorim e os políticos José Maria Alkimim e Patrus Ananias entre outros.

antropológicas, históricas e musicais entre outras. Este trabalho busca se inserir nessa gama de esforços investigativos a fim de contribuir para o avanço no conhecimento sobre música e cultura popular nacional. Para isso, delimitamos como foco de estudo a performance musical dos Catopês de Bocaiuva.

A cidade de Bocaiuva possui características idiossincráticas de suma importância para a cultura regional e nacional, passíveis de serem analisadas e compreendidas cientificamente. Encontram-se, no município, variadas manifestações culturais que marcam sua identidade, como grupo de Pastorinhas, Folias de Reis e grupos de Congado, entre outros. Dentro deste contexto encontramos os Ternos² de Catopês de *Nossa Senhora do Rosário*³ (NSR) e do *Divino Espírito Santo* (DES), sendo o primeiro comandado pela mestre Lucélia Pereira e o segundo pelo mestre Jocelino Leite (Jocil). Os Ternos justificam sua devoção e existência através da realização dos festejos a São Benedito, ao Divino Espírito Santo e a Nossa Senhora do Rosário, que acontecem nos meses de abril, maio e outubro, respectivamente. Os grupos, desde muito tempo, têm despertado o interesse de estudantes, pesquisadores, jornalistas e artistas pela sua musicalidade particular e, sobretudo, pela identidade cultural religiosa que proporcionam à cidade.

Os Catopês se inserem em uma manifestação de maior abrangência denominada Congado, um fenômeno cultural que se apresenta como um dos elementos representantes de uma teia de significados culturais provenientes das relações coloniais presentes na construção histórica do Brasil. O Congado é uma das mais importantes manifestações da cultura popular do estado de Minas Gerais, apresentando características distintivas e representantes das relações vividas pelo negro desde a sua exploração no período aurífero. Minas Gerais está entre os estados com maior número de manifestações congadeiras, cuja constituição está ligada ao tráfico de escravos para as minas de ouro.

O Congado mineiro é subdividido pela maioria dos estudiosos em oito categorias, apesar de alguns o subdividirem em apenas sete, devido à quase extinção da Cavallhada no estado. Assim, podem ser descritos oito grupos ou guardas: o Candombe, o Congo, o Moçambique, o Vilão, os Catopês, os Marujos, Caboclos e a Cavallhada.

Na cidade de Bocaiuva, a manifestação do Congado encontra representação apenas nos Ternos de Catopês. Os grupos apresentam características musicais fortemente marcadas

² A denominação “Terno” é utilizada como sinônimo de grupo. Entretanto, é grafado aqui com inicial em maiúscula por ser tratado pelos grupos como parte do seu nome. Em outros contextos do Congado em Minas também é recorrente o termo “Guarda” com o mesmo sentido.

³ O Terno NSR denomina-se Terno de Catopês Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, mas optei por deixar apenas o primeiro nome para facilitar a escrita.

pela presença de instrumentos percussivos, ausentando-se os melódicos e harmônicos. Suas peculiaridades rítmicas, coreográficas, visuais e do canto, entre outras, proporcionam ao contexto cultural da cidade uma riqueza performática significativa.

Assim, delimitando o universo de estudo aos Ternos de Catopês de Bocaiuva, este trabalho visa apresentar, discutir e analisar os principais aspectos sonoros e culturais que caracterizam a performance musical desses Grupos. A fim de alcançar esse objetivo geral, a pesquisa realizada nesse contexto contemplou os seguintes objetivos específicos: identificar os principais aspectos históricos e estruturais que envolvem a performance dos grupos; verificar como ocorre a inter-relação entre os principais conceitos, normas e comportamentos ligados ao seu fazer musical; identificar, analisar e compreender as principais relações da música com os elementos socioculturais participantes da conjuntura performática; e, por fim, identificar, analisar e compreender os aspectos sonoros que constituem a performance musical dos grupos.

Para isso, fez-se necessário o delineamento de um conceito de performance musical que tanto desse conta do universo investigado quanto se inserisse no contexto científico e dos trabalhos correlacionados ao tema. Destarte, a concepção de performance musical possui um olhar mais abrangente e busca compreender seus elementos que transcendem os fatores intrinsecamente acústicos.

A perspectiva da performance musical utilizada neste trabalho investigativo busca transcender os elementos meramente acústicos em direção a uma abordagem da música e toda a estrutura sociocultural que a influencia e é influenciado por ela. Assim, as perspectivas teóricas de Schechner (2003, 2006), Béhague (1984), Turner (1988), Austin (1975), Brinner (2010) e Zumthor (2007) foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa, possibilitando uma compreensão da performance enquanto processo composto por elementos socioculturais delineadores das práticas e concepções sobre música.

A partir de uma visão holística da performance, compreendendo rituais seculares ou religiosos, festividades e entretenimento entre outros, pude perceber a necessidade de um trabalho etnográfico que buscasse diversas perspectivas significantes do fenômeno musical. Nesse direcionamento, realizei um trabalho de pesquisa de campo iniciado em outubro de 2009. As primeiras observações foram feitas durante a festividade ritual de Nossa Senhora do Rosário, no mês de outubro de 2009. Entre os meses de novembro de 2009 e março de 2010 foram realizadas observações dos grupos em seu contexto menos conhecido pela sociedade (reuniões internas, ensaios e a vida cotidiana de alguns integrantes, especialmente dos

mestres). Durante o mês de Abril de 2010 foi observada a festa de São Benedito. Por fim, a Festa do Divino Espírito Santo foi observada em Maio de 2010.

A metodologia da pesquisa buscou contemplar a diversidade performática dos Catopês, identificando e analisando seus principais elementos delineadores de forma que se pudesse obter um conjunto de informações suficientemente claras para sua caracterização. Para isso, foi realizado um trabalho de campo fundamentado na observação participante, coletando dados por meio do registro etnográfico textual, em vídeo, áudio e fotografias.

O material resultante da coleta foi organizado em categorias analíticas que buscaram propiciar uma compreensão mais aprofundada do fenômeno. Assim, foi constituído o referencial teórico e foram categorizadas e analisadas as informações resultantes do trabalho de campo, realizando o cruzamento dos dados de fontes diversas, buscando alcançar os objetivos da pesquisa e levantar argumentos significativos para a caracterização performática dos grupos.

Para o embasamento das posturas teórico-metodológicas foi realizada uma pesquisa bibliográfica no campo de etnomusicologia, sociologia, antropologia, história e outras áreas afins, de acordo com as necessidades emergentes do trabalho.

Para a exposição dos processos investigativos e dos resultados alcançados, a estrutura desta dissertação possui a organização em quatro capítulos. Essa divisão buscou delimitar e contextualizar os processos e resultados alcançados no trabalho de cada objetivo específico, a fim de constituir um corpo de informações suficientes para se compreender os principais aspectos da performance musical dos Catopês de Bocaiuva.

O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar os principais conceitos e bases metodológicas do trabalho. Nesse direcionamento, desenvolvo um caminho que busca delinear o *locus* epistemológico da pesquisa, suas principais perspectivas de estudo, os conceitos basilares e sua estrutura metodológica.

O capítulo dois foca-se no delineamento histórico da manifestação dos Catopês, inserindo-a no contexto de exploração escravista no Brasil, buscando apresentar os principais conceitos e acontecimentos sobre o Congado no país, no estado de Minas Gerais e na cidade de Bocaiuva.

Os principais elementos conjunturais da performance dos Catopês estão apresentados no capítulo três. As discussões apresentadas buscam descrever como a performance musical dos grupos é estruturada por meio das relações com sua audiência, suas funções rituais de eficácia e entretenimento, seu contexto religioso, seu embasamento mítico e com o desenvolvimento de sua corporeidade expressa na dança.

Com base nas discussões apresentadas nos capítulos iniciais, apresento no capítulo quatro o processo de identificação, análise e compreensão dos elementos musicais estruturantes da performance. Trato, especificamente, dos instrumentos, ritmo, repertório, letras, canto e melodias dos grupos de Catopês buscando relacionar tais elementos com o contexto performático analisado ao longo do trabalho.

Enfim, este trabalho pode ser compreendido como uma tentativa de se compreender a performance dos Catopês por uma perspectiva global, mas que busca ao mesmo tempo lançar luzes mais profundas sobre alguns pontos que se mostraram em relevo. Assim, a estruturação desses quatro capítulos representa uma das possíveis perspectivas sobre o fenômeno estudado, bem como uma forma de contribuir para a cultura congadeira, buscando uma construção sistemática das formas de conhecimento que envolvem o seu fazer musical.

CAPÍTULO I

Conhecendo o mundo musical dos Catopês de Bocaiuva: bases epistêmicas e metodológicas da pesquisa

“Ê... que nome adorado, é do rei Senhor e de rainha Senhora. E chegando na porta do céu, tava trancado com um cadeado de bronze. Vosso cadeado quebrou, a terra chorou e a lua gemeu. E Nossa Senhora disse: entra meus filho, vem festejar o rosário de Maria que de hoje em diante vai ser a sua guia”
Mestre Lucélia

O trecho citado acima é parte de uma oração da mestre Lucélia, realizada na entrega da bandeira, nos momentos finais da Festa de Nossa Senhora do Rosário, em outubro de 2009. Naquele instante, passando das 23h, sob uma chuva fina, com tambores silenciosos e vozes baixas, concluía-se minha primeira fase de observação em pesquisa de campo.

Meu primeiro contato como pesquisador foi com o Terno de Catopês Nossa Senhora do Rosário no dia 03/10/2009, na casa da mestre Lucélia. A casa estava preparada para receber os integrantes do grupo, com as Bandeiras de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário sobre uma cama na sala. Sobre um pequeno altar, estava outra Bandeira de Nossa Senhora do Rosário, aparentemente com maior tempo de uso.

Na ocasião, esperávamos pelo cortejo que seguiria até a Praça da Igreja para o levantamento do mastro. Eu cheguei à casa da mestre por volta das 18h, momento em que ainda não havia nenhum integrante presente, chegando, pouco tempo depois, os primeiros: dois garotos de aproximadamente 12 anos.

Esses momentos foram de muita apreensão, uma vez que ainda havia pouco conhecimento e aceitação das minhas intenções com o grupo. Os olhares desconfiados me perguntavam taciturnamente quem eu era e quais eram minhas intenções com aqueles aparelhos. Seria eu um artista entusiasta em busca de novas sonoridades? Um jornalista buscando uma matéria diferenciada? Enfim, não tive a oportunidade de me apresentar a todos antes desse momento. Então, apenas as crianças, mais receptivas e curiosas, tinham maiores informações.

Ao fundo, ouviam-se no DVD player as músicas temáticas do CD Lua no Céu Congadeiro, de Yuri Popoff. Nesse momento, pude presenciar os preparativos da mestre para o cortejo e o exercício de sua função de mãe, preparando seus filhos para o momento da distância momentânea entre eles, sempre muito concentrada, despertando em mim certa

apreensão. Outros instantes de apreensão se deram ao presenciar suas correções voltadas para as crianças integrantes do grupo, demonstrando uma forma rígida de se comportar.

Após a chegada dos outros integrantes, iniciou-se um momento de oração que se caracterizava como um envio, em que todos cantavam *Vamo, oi vamo, beijar aquele Rosário ô de Maria* (DVD 1 – Faixa 1) e se ajoelhavam, um a um, diante da bandeira e a beijavam. Então eu, levado por aquele momento solene e sentindo-me como uma visita que precisava mostrar-se pouco distante, repeti seus passos e me deixei guiar pelo momento de expressão de fé. Posteriormente, a mestre tomou a palavra e enunciou algumas palavras de agradecimento pelas graças alcançadas, bem como pela presença e devoção dos integrantes. Nesse mesmo momento das orações, ouviam-se do lado de fora alguns tambores em busca da afinação. Era o contra-mestre Giovanne apertando as arreias, retesando e batendo os couros.

Depois de terminada a oração dentro da casa e a afinação no terreiro, foram todos para o quintal, pegaram seus instrumentos e começam a cantoria. As músicas iniciais representam um chamado e envio:

*Tomara, tomara meu povo chegar
Tomara tomara meu povo chegar
Que eu não posso, que eu não posso, que eu não posso trabalhar.*

*É chegada a hora paz na guia
Vamo com Deus, com a Virgem Maria
(DVD 1 – Faixa 2)*

Nesse momento, as bandeiras, como guias, levam o grupo para fora. Sobem pela rua da casa da mestre e seguem na direção da Avenida Herbert de Souza, para a casa do mordomo, onde está a bandeira a ser levantada no mastro, cantando:

*Oi essa noite, tava deitado
Vamo senbora Jesus Crucificado.
(DVD 1 – Faixa 3)*

*Olê oo Senhora, olê oo Senhora
Olê oo Senhora, olê oo Senhora...
(DVD 1 – Faixa 4)*

E, assim, seguem-se os momentos de saudação à bandeira, seu traslado até a porta da igreja e o levantamento do mastro, cumprindo os caminhos iniciais do ritual. Paro aqui esse breve relato etnográfico a fim de não me estender muito na sua descrição. Frente ao distanciamento que uma abordagem epistemológica mais geral pode causar, esse texto

introdutório tem como objetivo situar um pouco a realidade em que este trabalho foi realizado, bem como das implicações pessoais, teóricas e metodológicas que ele me proporcionou. Diante da realidade de aprendiz – tanto nos métodos de pesquisa, quanto no conhecimento diferenciado de uma cultura sobre a qual eu pensava, imaturamente, conhecer bem – levei-me a buscar nesta pesquisa, as melhores formas de alcançar seus objetivos.

Em meio a tal realidade, este capítulo trata das perspectivas conceituais que embasaram o processo investigativo da performance musical dos Catopês de Bocaiuva. Segue-se, assim, um delineamento epistemológico abarcando os principais conceitos norteadores das abordagens teórico-metodológicas do trabalho.

A etnomusicologia e as perspectivas para o estudo da música como cultura

Uma proposta de compreensão e produção de conhecimento a respeito da performance musical exige uma série de posicionamentos teórico-metodológicos que contemplem a música como cultura. Essa necessidade é criada pela congregação de elementos socioculturais na prática performática. Nesse sentido, a compreensão de fenômenos que envolvem as relações humanas e as práticas que as compõem também são objetos da ciência; e a música, enquanto fenômeno sociocultural, necessita ser compreendida como tal.

O homem tem se guiado nesse direcionamento ao longo da história buscando abordar mais significativamente os diversos aspectos da realidade. Ele tem desenvolvido capacidades investigativas que possibilitem, cada vez mais, o domínio sobre os fenômenos que lhe são apresentados pela natureza e pela sociedade. Tem sido estabelecido, nesse contexto histórico de desenvolvimento da ciência, um conjunto de saberes e informações com o objetivo de “conhecer melhor o funcionamento das coisas, para melhor controlá-las, e para fazer melhores previsões a partir daí” (LAVILLE & DIONE, 1999. p. 17) . A esse processo chamamos conhecimento, que pode ser composto por diversos saberes e formas de entender determinados fenômenos. Já o conhecimento científico se caracteriza, grosso modo, pela descrição, descoberta de regularidades ou irregularidades e explicação por meio de teorias ou leis.

O conhecimento científico tem suas bases no saber racional, iniciado por volta de 550 anos a.C., e tem se desenvolvido passando por diversas correntes de pensamento que o tem formado e (re) significado ao longo do tempo até os dias atuais (LAVILLE E DIONE, 1999). As ciências humanas passaram a se desenvolver somente a partir da segunda metade do séc. XIX, seguindo uma concepção da construção do saber científico nomeada de positivismo,

cujas principais características são: empirismo, objetividade, experimentação, validade, leis e previsão (LAVILLE E DIONE, 1999).

Após o enfraquecimento do positivismo e as conseqüentes revisões nas ciências humanas e naturais, o homem passou a buscar o entendimento da realidade procurando respeitar diversas complexidades até então ignoradas. A partir de uma visão pós-modernista e frente a uma maior percepção dos enredamentos que impõem limites à ciência, a ideia reducionista da realidade passa então a ser questionada (DEMO, 2000). Com essa nova visão desenvolvida no pensamento científico, os estudos sistemáticos em música, antes voltados para a realidade européia, passaram a se interessar pelas manifestações extra-européias, mesmo que ainda sob bases evolucionistas.

Nesse contexto, a abordagem comparativa das músicas de diferentes povos tomou corpo por meio da musicologia comparada, proposta inicialmente pela subdivisão da área por Guido Adler em 1885. Entretanto, a música é ainda objeto de análises estéticas pouco relacionáveis com as suas formas de produção, seus valores simbólicos, seus usos e funções. Apesar do enfoque no exotismo, ao apontar para a música não ocidental, a musicologia comparada sugere a necessidade de uma área que contemplasse essa nova demanda. A etnomusicologia inicia-se, então, nessa linha evolucionista e, posteriormente, encontra novos paradigmas por meio da sua relação com a antropologia.

No encontro com a abordagem antropológica as relações entre a música e cultura passam a ser mais bem compreendidas. Em “*The anthropology of music*”, obra seminal de Merriam (1964) que reforçou a integração entre as abordagens musicológicas e antropológicas, a música é compreendida como fenômeno inerente à cultura e, como tal, é resultado de um processo comportamental formado por valores, atitudes e crenças. Assim, cresce a concepção de que “o som musical não pode ser produzido e não ser por pessoas e para outras pessoas”⁴ (MERRIAM, 1964, p. 06, tradução minha⁵).

Nesse direcionamento, a música é entendida como produto do homem, sem uma existência em si mesma e ainda como um apêndice dos elementos culturais. O entendimento do fazer musical passa pela compreensão dos fenômenos comportamentais da cultura, mas ainda não há uma estreita relação entre eles. Entretanto, na década posterior, Merriam (1977) passa a definir a etnomusicologia como o estudo da música como cultura. Nessa concepção, música e cultura se igualam, tornando necessários métodos de trabalho científico que contemplem o contexto que influencia e é influenciado pelas estruturas musicais.

⁴ Music sound cannot be produced except by people for other people.

⁵ Todas as traduções do inglês que se seguem são de minha responsabilidade.

Chegando nesse ponto de percebermos a música como elemento indissociável das construções culturais, resta-nos perguntar: Como abordá-la dentro desse “todo complexo” (TYLOR, 1871) cujas variáveis parecem infindas? Acredito que uma boa delimitação para o foco de trabalho é apresentada por Geertz ao propor duas idéias ligadas ao homem e a cultura:

A primeira delas é que a cultura é melhor vista não como um complexo de padrões concretos de comportamento - costumes, usos, tradições, feixes de hábitos - como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de computação chamam “programas”) – para governar o comportamento. A segunda idéia é que o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento (GEERTZ 1989, p. 57)

Ao levar a compreensão de cultura para um plano simbólico, Geertz (1989) promove uma redução do conceito a uma dimensão que ele acredita ser mais justa. O conceito proposto é, portanto, ligado a uma base interpretativa e semiótica:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ 1989, p. 16).

Então, compreender a música por essa perspectiva interpretativa que busca uma descrição densa do fenômeno cultural corresponde aos objetivos etnomusicológicos do estudo da música como cultura. Mas quais são as formas de se abordar a música dessa forma na etnomusicologia?

A literatura possui representantes teóricos significativos cujos trabalhos servem como bases conceituais e metodológicas para diversos trabalhos investigativos em música. Propostas de trabalho como a biologia do fazer musical (BLACKING, 1995), a bimusicalidade (HOOD, 1971), os enfoques semiológicos (NATTIEZ, 1990), os estudos da performance musical (BÉHAGUE, 1984), as abordagens interpretativo-simbolistas (FELD, 1982) e tripartições antropológicas (MERRIAM, 1964) entre outras são meios de compreender o fenômeno musical como cultura.

Os avanços nos pensamentos e práticas científicas na pesquisa etnomusicológica alcançaram muitas conquistas para o campo, que tem se desenvolvido de forma considerável até a contemporaneidade. O conhecimento sistematizado tem, desde o início do seu desenvolvimento, buscado definições epistemológicas que justifiquem as suas diferentes

práticas. A partir do questionamento reconstitutivo da realidade, a pesquisa sistemática em música tem contribuído para a ciência em geral, possibilitando uma maior reflexão e entendimento dos diversos fenômenos culturais, especialmente aqueles pertencentes à vasta cultura brasileira. Têm sido desenvolvidos trabalhos que tratam sincrônica e diacronicamente das diversas faces da música popular, de tradição oral, de concerto, de processos performáticos, de transmissão e de composição. Assim, a etnomusicologia tem abordado o fenômeno musical em suas múltiplas apresentações, mas tendo sempre como base a concepção de música enquanto fenômeno indissociável da cultura.

Pesquisa em etnomusicologia: definições conceituais e bases metodológicas

O campo da pesquisa em etnomusicologia tem se caracterizado pela sua abordagem antropológica e musicológica do fenômeno musical. Diante dessa natureza dualista, das diversas possibilidades de pesquisa, da ampliação dos horizontes metodológicos e do constante diálogo da disciplina com outras áreas da ciência, a etnomusicologia tornou-se um exemplo de ciência moderna em que os métodos são entendidos como caminhos para a compreensão da realidade, e não como fim último da investigação científica. Essa perspectiva de pesquisa nos faz olhar mais para a complementaridade dos métodos na busca pela melhor forma de abordar a realidade.

Nesse direcionamento, Merriam (1964) resume muitos trabalhos da área e de disciplinas afins em seu livro *The anthropology of music*. Assim, propondo um suporte teórico consistente para o estudo da disciplina, o livro tornou-se um dos mais citados na literatura etnomusicológica. Por meio da revisão de estudos em música, Merriam (1964) buscou uma maior ligação entre as abordagens musicológicas e antropológicas, apontando aportes teóricos relevantes para o desenvolvimento da disciplina.

Dentre suas contribuições, destaco aqui sua abordagem analítica tripartida: (1) conceitos sobre música, (2) comportamentos ligados à música e (3) estruturas musicais. No desenvolvimento do livro, essa abordagem distribui-se numa espécie de taxonomia analítica em que os conceitos, comportamentos e sons são pensados nos seus desdobramentos socioculturais. Assim, os níveis conceituais da música passam pelas construções êmicas da cultura musical, sustentando e dando sentido aos outros; os comportamentos físico, verbal e social se integram e consideram os fenômenos técnicos, posturais, de emissão de juízos e a relação dos músicos com a sociedade; as estruturas musicais são compreendidas por meio de sua relação com os outros níveis, significando e sendo significadas por eles.

Neste trabalho, a abordagem tripartida foi tomada como princípio básico de aproximação e compreensão do fenômeno musical dos Catopês. Acredito que ela possibilita um posicionamento epistemológico coerente com perspectiva multidisciplinar da etnomusicologia. Desse modo, tornou-se necessária a busca por contribuições de outras disciplinas a fim de que se contemplasse a performance musical de forma mais significativa.

Na tentativa de compreender o fenômeno musical dos Catopês por perspectivas macro e micro-culturais o estudo comparativo revelou-se assaz importante. Nettl (2005) aponta que sua experiência sugere uma concordância com o artigo de Merriam (1977), em que a etnomusicologia é compreendida como um campo essencialmente comparativo. Dentre os tipos de comparação apontados por Nettl (2005), destaco aqui o estudo bibliográfico e analítico sobre pesquisa comparativa realizado por Oscar Lewis. Após classificar 248 publicações analisadas entre os anos de 1950 e 1954, Lewis aponta seis objetivos dominantes: “(1) estabelecimento de leis ou regularidades gerais, (2) documentação do intervalo de variação de um fenômeno ou (3) distribuição de uma peculiaridade, (4) reconstrução da história cultural, (5) teste de hipóteses derivadas de sociedades ocidentais e (6) de sociedades não ocidentais”⁶ (LEWIS *apud* NETTL, 2005, p. 64).

Em outra publicação, Nettl (1973) apresenta alguns pensamentos sobre a função da comparação e do método comparativo na etnomusicologia. Ele aponta que a etnomusicologia deve aumentar sua preocupação com o método comparativo (com técnicas como a medida de similaridades e diferenças e com os problemas epistemológicos subjacentes a qualquer disciplina). Partindo dessa perspectiva, podem-se compreender mais significativamente diversos aspectos do fenômeno musical como a mudança (NETTL, 2006), os estilos musicais (LOMAX, 1968), as migrações e as diásporas (TURINO, 1993). Portanto, no trabalho investigativo sobre dois grupos cujas formas de performance ritual podem diferenciar-se em níveis mais profundos a abordagem comparativa possibilitou uma compreensão mais significativa dessas diferenças e a busca por denominadores performáticos em comum.

Outro ponto condutor de abordagem para a investigação refere-se à complementaridade entre a pesquisa qualitativa e quantitativa. Queiroz (2006) ao apresentar uma discussão sobre tais abordagens no campo da etnomusicologia aponta a necessidade de se preocupar com a interpretação do fenômeno musical tomando como aspecto fundamental seus aspectos qualitativos, entretanto, sem deixar de lado os aspectos quantitativos.

⁶ (1) establishing general laws or regularities, (2) documenting the range of variation of a phenomenon or (3) distribution of a trait, (4) reconstructing culture history, and (5) testing hypotheses derived from Western and (6) from non-Western societies.

Nessa perspectiva, a pesquisa quantitativa teve sua utilidade em situações em que houve a necessidade de alcançar resultados mais amplos e generalizáveis, ou até mesmo na exposição mais objetiva dos dados. A abordagem dessa natureza serviu como elemento essencial para a aplicação de questionários a uma parcela da sociedade bocaiuvense, em que as informações obtidas foram tabuladas e analisadas com o auxílio de softwares voltados para o tratamento quantitativo dos dados. Os resultados puderam, então, ser apresentados de forma objetiva em gráficos e tabelas, podendo servir ainda como indicadores de dados que necessitem de uma abordagem mais profunda por meio de uma análise qualitativa. Acredito também que, nas análises das músicas, a abordagem quantitativa foi importante para a verificação de aspectos recorrentes nas estruturas musicais, além da apresentação mais clara e objetiva desses aspectos.

Quanto à abordagem qualitativa, é notável a sua ocupação de parte significativa do trabalho, uma vez que esteve presente na observação participante, na escrita etnográfica e na interpretação das informações obtidas. Durante o processo empírico do trabalho, foi necessário dar atenção aos diversos componentes conjunturais do fenômeno musical, que não poderiam ser compreendidos sem uma análise interpretativa mais profunda. Desse modo, a pesquisa qualitativa revela-se como elemento fundamental para um entendimento mais efetivo dos fenômenos compostos pelo comportamento humano, nesse caso, a música.

Portanto, privilegiei uma abordagem dialógica com o trabalho quantitativo da pesquisa, uma vez que os dados obtidos pela pesquisa quantitativa receberam tratamento interpretativo, próprio da pesquisa qualitativa. Busquei, por meio dessa abordagem dialógica e complementar, compreender as principais relações entre a performance musical e os elementos sócio-culturais que compõem o seu contexto.

O momento de maior aplicação desses pressupostos e abordagens até aqui apresentados pode ser encontrado na pesquisa de campo. Nessa face mais humana da etnomusicologia (MYERS, 1992) se encontram diversas expectativas, medos, resistências e diferenças. Nesse contexto de negociações, mover-se da perspectiva ética àêmica torna-se tarefa árdua e demorada que implica renúncias a apegos intelectuais.

Nettl (2005), ao discorrer sobre os aspectos essenciais do trabalho de campo, demonstra como essa tarefa é importante para a compreensão de uma cultura musical. Entretanto, por sua peculiaridade, torna-se um elemento pessoal cujo aprendizado se dá pela experiência:

Todas as análises posteriores e interpretação dos dados dependem fortemente do trabalho de campo, mas é também a parte mais pessoal do trabalho, a

parte que realmente não pode ser ensinada, que todos nós tivemos que aprender por conta própria, encontrando as formas de mediação entre nossas próprias personalidades, com seus pontos fortes e fracos; e os indivíduos cujas crenças compartilhadas vamos aprender e interpretar, usando a confiança e dominando a timidez⁷ (NETTL, 2005, p. 136).

Na busca pela compreensão dos mitos, das estruturas sociais e dos diversos elementos da vida diária, o pesquisador precisa encontrar informações por meio dos seus informantes e dos dados culturais expressos nas relações sociais observadas. Essa busca implica a necessidade de um olhar atento, que procure interpretar e traduzir o que vê. Assim: “É o olhar e não o olho que informa a existência mundana das coisas. Isto quer dizer, o olho é natural, o olhar é socialmente desenvolvido” (TEVES, 1992, p. 9).

Nesse processo, portanto, conhecer o outro passa a ser também conhecer-se a partir do outro, buscando as melhores formas de fazer da experiência um aprendizado. Uma perspectiva relevante sobre a experiência de pesquisa de campo é a abordagem fenomenológica e reflexiva apresentada por Titon (2008). Ele desenvolve suas reflexões tendo como base duas questões centrais: (1) O quê nós podemos conhecer sobre música? (2) Como nós podemos conhecê-la? Nesse intento, ele analisa como as experiências musicais acontecem em sua consciência e no trabalho de campo, discutindo, posteriormente, algumas formas interativas de representação dessas experiências como os recursos áudio visuais e hipertextos para aumentar nossa compreensão sobre música.

A abordagem fenomenológica trata a experiência como transcendência dos atos de observar e coletar para uma forma de “sentir” a música. Ligado ao que denomina de nova pesquisa de campo, Titon (2008) apresenta novas ênfases nesse processo a fim de reposicionar os sons e estruturas musicais para compreender as pessoas fazendo música. Esse processo começa por sua própria experiência e continua com a relação com os outros, imprimindo no pesquisador vivências transformadoras. Destarte, “uma epistemologia fenomenológica da etnomusicologia surge de nossas experiências de música e trabalho de campo, como do conhecimento das pessoas fazendo música”⁸ (TITON, 2008, p. 33).

As reflexões apresentadas por Titon (2008) possibilitam a busca pelo equilíbrio entre a explicação da experiência musical e a representação dos sons, comportamentos e conceitos sobre música. Sua perspectiva reforça a necessidade de privilegiar o conhecimento surgido da

⁷ All subsequent analysis and interpretation of data depends so heavily on fieldwork, but it is also the most personal part of the job, the part that cannot really be taught, that all of us have had to learn on our own, finding ways of mediating between our own personalities with their strengths and weaknesses and the individuals whose shared beliefs we will learn and interpret, using confidence and mastering timidity.

⁸ A phenomenological epistemology for ethnomusicology arises from our experiences of music and fieldwork, from knowing people making music.

experiência fenomenológica, “nossa e dos outros” (TITON, 2008, p. 36). Assim, o foco nas relações “experienciais” entre os homens e o fenômeno musical proporciona a esse trabalho investigativo uma possibilidade de ver a performance musical dos Catopês não apenas como algo a ser descrito, mas para ser compreendido e vivido, mesmo na posição de pesquisador.

Enfim, as variadas possibilidades metodológicas resultantes do caráter multidisciplinar da etnomusicologia possibilitam uma abordagem mais significativa da manifestação musical dos Catopês. Essa multiplicidade proporciona ao trabalho investigativo a flexibilidade necessária para se adaptar aos conteúdos socioculturais emergentes durante o processo. Assim, a compreensão da performance musical dos Catopês pode ser realizada por meio de diálogos entre o geral e o específico, equilibrando o rigor metodológico, a contextualização e a compreensão significativa desse fenômeno cultural.

A particularidade universal da performance musical: buscando um conceito

Um título paradoxal pode induzir discussões meramente retóricas e conclusões pouco claras. Entretanto, esse não é o objetivo nem tampouco criar apenas uma frase de efeito. Pelo confronto entre minhas experiências em campo e o trabalho de revisão bibliográfica sobre o Congado e a Cultura Popular em geral, percebi que os fenômenos musicais dessa natureza têm diversas similaridades. No entanto, nem todas as semelhanças podem ser consideradas inteiramente universais, pois não é preciso nem mesmo um olhar muito atento para perceber que cada cultura tem sua forma particular de fazer música, de devotar-se aos santos e de celebrar seus ancestrais. Enfim, o “festar” (BRANDÃO, 2001), que é universal por sua onipresença, é ao mesmo tempo particular por ter seus próprios modos de escolher, organizar, expressar, subverter e “performar” seus diversos elementos constituintes.

Dessa forma, tenho como base para essa discussão o pressuposto de que há um caráter dialógico em cada cultura relacionado com uma macro-estrutura que o torna universal e uma micro-estrutura que o torna particular. É esse caráter que procurei encontrar, compreender e apresentar nesta investigação sobre a performance musical dos Ternos de Catopês. Portanto, noto que, embora os estudos da performance possam ser aplicáveis aos diversos níveis da experiência humana, não há teoria (e conceito) da performance que seja universal (SCHECHNER, 2006), mas sim múltiplas possibilidades de aplicações conceituais.

Na tentativa de compreender o fenômeno performático dentro do universo dos Catopês, busquei realizar uma dinâmica dialógica entre os processos científicos da dedução e da indução. Destarte, através da articulação entre a literatura científica sobre performance e o

contexto dos Catopês, procurei lapidar o conceito a fim de que este seja tanto aplicável ao seu universo local quanto compreensível e útil à sua conjuntura global.

Seguindo esse intento, aponto aqui alguns questionamentos sobre o assunto a fim de delimitar o foco do trabalho. Tais questionamentos não são pontualmente respondidos, uma vez que o tema é composto pelo entrelaçamento de diversos pontos pouco separáveis. Desse modo, destaco apenas algumas questões norteadoras: De onde surgiram os estudos da performance? Quais são seus principais teóricos? Quais são seus limites e pontos de contato com outros campos de estudo? Qual a aplicabilidade dos estudos da performance ao contexto musical dos grupos de Catopês? Quais são as especificidades da performance musical dos grupos e sua relação com o conceito mais amplo? Qual é a conceituação mais aplicável ao contexto performático dos grupos?

Nesse direcionamento, estruturei o texto aqui apresentado em três partes, além dessa breve introdução, que considero suficientes para a argumentação e conceituação da performance dentro do universo musical dos Catopês. Dessa forma, os conteúdos estão distribuídos em temas que abarcam, acredito-me, de forma significativa o tema trabalhado, buscando apresentar um breve histórico dos estudos da performance, sua conexão com os estudos da música e sua aplicabilidade ao contexto investigado.

Os estudos da performance: breve histórico

Os estudos da performance, segundo Madrid (2009), encontram sua origem nos campos da lingüística, antropologia e teatro e apontam para uma abordagem contextual da prática cultural humana. Esses estudos tiveram seu início por volta dos anos 50 e 60 com o desenvolvimento dos conceitos de performance na vida diária, por Goffman (1959), e de performatividade, por Austin (1975).

Entre os anos 60 e 70, os estudos de teatro, representados por Richard Schechner, apresentaram-se como uma área voltada para as ações e atividades como jogos, esportes, teatro e ritual. Esse campo criou uma interseção com a teoria da performance e com as ciências sociais por meio da colaboração de Schechner com Victor Turner, que realizava estudos com drama social e com o ritual como processo. Nesse mesmo período, Bauman (1984), através dos seus estudos com fala, semiótica e folclore, apresentou conexões entre a lingüística e antropologia por meio da performance (MADRID, 2009; SCHECHNER, 2006).

O processo de institucionalização dos estudos da performance se deu de maneira mais efetiva nos anos 80 e 90, com a consolidação dos departamentos de estudos da performance na New York University (NYU) e na Northwestern University (NU). A partir de então, os

estudos da performance ganharam corpo com revistas e jornais científicos especializados (The Drama Review, The Journal of Performance Studies e Performance Research), conquistando outras áreas de investigação e ampliando seus conceitos e abordagens (MADRID, 2009, pp. 3-4).

Em suma, podem ser apresentados como principais pontos de desenvolvimento dos estudos da performance: a ligação entre Schechner e Turner, os estudos realizados na NU e NYU, as conferências do Centre for Performance Research e Performance Studies Internacional (PSi), e a criação e circulação de jornais e revistas sobre o tema (SCHECHNER, 2006).

Estudos da performance e estudos da música: o fazer musical do homem

Blau (2009), ao explorar as contribuições dos estudos da performance para os estudos da música, aponta o artigo “Paradigm for performance studies”, de Pelias e Van Oosting como representativo para o momento de estabelecimento das conexões trans-disciplinares entre tais campos. Por ser publicado no período de transição dos estudos de interpretação oral para estudos da performance e suas conseqüentes mudanças paradigmáticas, o artigo apresenta-se particularmente interessante.

Os quatro *topoi* performativos apresentados pelos autores (texto, performer, audiência e evento) representaram um impulso para um reposicionamento da música como objeto de escrutínio. Esse reposicionamento trata-se da abordagem contextual da música, entendendo que seus elementos podem ser parte de uma ampla estrutura performativa. Blau (2009) acredita que a principal contribuição dos estudos da performance está ligada à sensibilização para os elementos teatrais (em termos metafóricos) e ao reconhecimento e tematização das dimensões extra-sonoras da performance. Desse modo, a “música está definitivamente no centro de tudo, mas está sempre circunscrita por círculos concêntricos amplos envolvendo assuntos extra-musicais⁹” (Blau, 2009, p. 7).

Nota-se que a influência dos seminais estudos da performance sobre os estudos da música colaborou para a ampliação das perspectivas a respeito do fenômeno musical. Assim, transcendeu-se da compreensão musicológica tradicional para uma busca pelo entendimento do “que acontece quando a música acontece”¹⁰ (MADRID, 2009, p. 7). Essa concepção da performance musical, que encontra-se enraizada em um paradigma antropológico e busca

⁹ A expressão “extra-musicais” pode ser compreendida neste trabalho como “extra-sonoros”, uma vez que todo o complexo contextual da música é compreendido como conteúdo musical.

¹⁰ [...] what happens when music happens.

compreender o homem fazendo música, nos leva à perspectiva etnomusicológica, cujo foco está “nas ações do fazer musical e em tomá-las como espécies de textos musicais a serem entendidos”¹¹ (MADRID, 2009, p. 5).

De tal modo, a perspectiva antropológica da performance musical nos faz buscar na etnomusicologia as abordagens mais aplicáveis. A disciplina tem contribuído consistentemente para um ponto de vista do estudo da performance musical como evento e como processo, buscando abordar o contexto que dá forma e significado ao fenômeno. Nesse sentido, compreendo que a performance musical deve ser abordada e analisada de uma forma ampla que dê conta dos significados e significantes do fazer musical. Faz-se necessária, portanto, uma articulação entre o conceito de performance musical e a realidade dos Ternos de Catopês por uma perspectiva etnomusicológica.

O fazer musical dos Catopês: conceituando a performance

Acredito que o universo musical dos Catopês, por todos os seus meandros performativos, apresenta particularidades que podem proporcionar um diálogo entre este trabalho específico com a dinâmica mais global dos estudos etnomusicológicos e das ciências humanas em geral. Assim, o conceito de performance musical deve ser tanto aplicável quanto modelável ao contexto performático dos grupos, buscando um equilíbrio entre a dinâmica científica atual e as idiossincrasias encontradas em campo.

Para uma contextualização da performance musical dos grupos e para a elaboração de um conceito mais próximo dessa realidade, as concepções de Turner (1988, 1996, 2009), Béhague (1984) e Schechner (2003, 2006) foram utilizadas como um ponto central circundado por outros autores e suas concepções. Nesse direcionamento, as ideias foram articuladas buscando construir um arcabouço teórico que possibilitasse o norteamento das análises e reflexões sobre os principais elementos do fazer musical dos grupos.

Pelas frutíferas colaborações intelectuais entre Schechner e Turner, suas ideias se sobrepõem e formam um conjunto de concepções representativas para os estudos da performance. A analogia que apresenta a vida social como drama e a ponte estabelecida entre o ritual e o teatro são pontos importantes para a construção teórica e metodológica de ambos, apontando para o desenvolvimento de uma antropologia da performance (TURNER, 1988) e de sua compreensão metafórico-teatral (SCHECHNER, 2003).

¹¹ [...] on music-making actions and took them as sort of musical texts to be understood.

A perspectiva de Schechner a respeito da performance foi desenvolvida a partir das suas reflexões sobre a relação entre ritual e teatro. Seu pensamento desafiou as definições convencionais de teatro e performance, apontando para uma compreensão voltada para a vida diária. Dessa forma, suas cogitações sobre a performance levam a pensá-la como “comportamento ritualizado, condicionado e/ou permeado pelo *play*”¹² (2006, p. 52, *itálicos meus*). O *play* pode ser entendido como uma atividade que não está ligada diretamente ao movimento ordinário da vida, mas ainda assim é “uma derivação das situações da vida”¹³ (SCHECHNER, 2003, p. 101). O *play* é, portanto, uma forma de ritualização de padrões de comportamentos como aqueles ligados à luta, fuga, sexo e alimentação.

Ao pensar a performance como comportamento ritualizado, Schechner (2006) estabelece o pressuposto de que todo fenômeno performático constitui uma ação ou um conjunto de ações. Dessa forma, ele aponta que os estudos da performance têm o comportamento como objeto de estudo e buscam compreender a amplitude das circunstâncias e processos contextuais que o cercam (SCHECHNER, 2006, p. 2). Esse caráter prático pode ser também verificado na concepção de Turner, citado por Schechner (2006), ao afirmar que a performance é “uma dialética de ‘fluxo’, isto é, movimento espontâneo em que ação e consciência são um, e ‘reflexividade’, em que os significados, valores e objetivos centrais são vistos na ‘ação’, e como eles formam e explicam o comportamento”¹⁴ (p. 19). Assim, podemos perceber que é no momento da performance que tudo se realiza, todas as concepções, símbolos e crenças tomam forma e são traduzidas em ações por meio da ritualização de gestos e sons. A performance é, portanto, como um amplo *continuum* de ações humanas variando do ritual, *play*, esportes, entretenimento popular e artes entre outros (SCHECHNER, 2006).

A visão de Turner sobre a performance, como exposto anteriormente, está ligada aos seus trabalhos que conectam sua teoria do drama social ao tratamento do processo ritual. Turner (1988) define o drama social como “unidades de processos sociais harmônicos ou desarmonicos surgidos em situações de conflito”¹⁵ (p. 74). Ele ainda aponta que o processo dramático é composto por quatro fases: 1) transgressão de relações sociais governadas por normas; 2) crise, ampliando a transgressão ou brecha e criando situações liminares; 3) ação de reparação, que pode compreender atuações pessoais ou mediadas por dispositivos

¹² Ritualized behavior conditioned and/or permeated by play.

¹³[...] derivation from life situations.

¹⁴[...] performance is a dialectic of “flow,” that is, spontaneous movement in which action and awareness are one, and “reflexivity,” in which the central meanings, values and goals of a culture are seen “in action,” as they shape and explain behavior.

¹⁵[...] units of aharmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations.

convencionados legalmente para resolver certos tipos de crise ou legitimar outras formas de resolução; 4) reintegração do grupo social ou o reconhecimento e legitimação da cisma irreparável entre as partes contestantes.

O processo ritual é uma das formas pelas quais um grupo social realiza a ação de reparação em um drama social. Esse processo foi compreendido por Turner (2009), seguindo a concepção de ritos de passagem de Gennep (2004), como uma composição de ritos de separação, de marginalidade ou liminaridade e de reintegração. O ritual é entendido, portanto, como a performance de uma sequência complexa de atos simbólicos; é uma performance transformadora, capaz de revelar maiores classificações, categorias e contradições do processo cultural (TURNER, 1988, p. 75).

Nesse sentido, ele afirma que a performance não apenas reflete ou expressa o sistema ou a configuração cultural, uma vez que as relações presentes na performance são dialéticas e reflexivas. Portanto, a performance é vista não como espelhos mecânicos, mas como “espelhos mágicos da realidade social: eles exageram, invertem, reformam, enaltecem, minimizam, desbotam, repintam [...]”¹⁶ (TURNER, 1988, p. 42).

Essa perspectiva da performance como elemento ativo na realidade vai ao encontro da concepção do termo performativo, cunhado por Austin (1975), em que a palavra é compreendida como agente da situação, empreendendo ações, como contratos e promessas. Assim, a performance dos Catopês pode ser compreendida como ferramenta não só de expressão, mas de ação dos seus desejos, concepções e sentimentos. Pode ser vista também como um fenômeno que congrega uma coletividade de símbolos, concepções e práticas, como uma espécie de “memória coletiva codificada em ações”¹⁷ (SCHECHNER, 2006, p. 52); e ainda como criadora e sustentadora de uma “solidariedade social” (DURKHEIM, 2000).

Como visto anteriormente, concepções como essas apresentadas até aqui fizeram parte de um corpo teórico que levou a ciência, especialmente a musicológica, a repensar suas abordagens acerca dos fenômenos culturais. No que diz respeito ao fenômeno musical, essa re-significação metodológica e intelectual pode ser verificada no desenvolvimento das pesquisas etnomusicológicas. Brinner (2003) afirma que os etnomusicólogos geralmente entendem a performance como referente às “convenções que governam o fazer musical e atividades que o acompanham, como a dança, teatro e ritual em contexto social, cultural e

¹⁶[...] magical mirrors of social reality: they exaggerate, invert, re-form, magnify, minimize, dis-color, re-color [...].

¹⁷[...] collective memories encoded into actions.

historicamente definido”¹⁸ (p. 01). As convenções das quais Brinner (2003) fala delimitam um conjunto de escolhas situadas em determinado contexto e passíveis de negociação, estando, portanto, sujeitas a mudanças e dependentes das relações de poder entre os performers, sua audiência e ocasião em que a performance ocorre, além de todos os outros elementos constituintes do processo performático.

Nos cinco estudos apresentados no livro “Performance Practice”, organizado por Béhague (1984), pode ser percebida a íntima relação entre performance musical e o contexto em que ela se desenvolve. Os textos do livro apontam para a perspectiva de que vários conceitos atuais de performance são válidos, uma vez que é muito amplo o campo de atuação dessa área de estudo, visto também a multiplicidade de contextos. Ainda assim, Béhague (1984) assinala algumas concepções mais utilizadas no campo da etnomusicologia, delimitando os seguintes pressupostos: a performance não se limita à prática musical; a performance consiste de um grupo de performers, audiência e um lugar/ocasião; a performance pode ser entendida como um modo de uso da linguagem, um modo de falar; e, por fim, é necessário um estudo da performance que busque a relação entre o conteúdo e contexto. Assim, Béhague (1984) aponta para o estudo da performance musical como evento e como processo, voltando-se para o comportamento musical e extra-sonoro dos participantes, buscando compreender as interações, as regras e os significados promovidos e definidos pela comunidade (p. 7).

Acredito que a principal contribuição de Béhague (1984) a este trabalho é sua preocupação em discutir as intrínsecas relações entre música e ritual por meio da performance. Em seu capítulo sobre a performance musical do candomblé, ele aponta as principais contribuições da performance musical para a expressão dos significados do ritual. Suas concepções direcionam-se para a percepção do comportamento ritual como algo sancionado por regras que devem ser entendidas de acordo com as categorias nativas. O papel do etnomusicólogo passa a ser, portanto, o de descobrir tais regras e como elas se relacionam, determinando o grau de variação e de tolerância. Desse modo, essas normas representam padrões que afetam a performance musical; e acrescento: a própria performance influencia a elaboração desses padrões, além de estabelecer seus níveis de variação e tolerância.

Penso que, no universo musical dos Catopês de Bocaiuva, os padrões convencionais têm sido re-significados por meio das performances dos grupos. A relação entre a busca pela afirmação de identidade, pela legitimação da tradição, os eventos sócio-históricos e a

¹⁸[...] conventions that govern music-making and accompanying activities, such as dance, theatre and ritual in a socially, culturally and historically defined context.

dinâmica da sociedade contemporânea têm possibilitado uma performance musical criadora e reveladora de conflitos. A situação de dois grupos surgidos de uma separação¹⁹, com crenças em comum, mas com práticas e concepções de expressão diferentes, revela-se como uma conjuntura sociocultural complexa em que a música e as formas de se fazer música são elementos essenciais para sua compreensão. Dessa forma, a performance musical dos Ternos de Catopês apresenta-se como elemento comunicativo que, além de expressar, age sobre sua realidade, confirmando, reelaborando ou negando comportamentos e concepções.

Portando, a prática musical dos grupos se confirma como performativa, nos termos de Austin (1975), e como elemento comunicativo, nos termos de Zumthor (2007). Para Zumthor (2007), a performance refere-se ao momento comunicativo em que uma mensagem é transmitida e recebida. Segundo ele, a performance está ligada tanto às condições de expressão e de percepção, quanto ao próprio ato de comunicação (ZUMTHOR, 2007). Desse modo, a performance caracteriza-se como um complexo de ações comunicativas em determinado tempo e lugar com condições contextuais específicas que influenciam tanto a mensagem, quanto o seu emissor e receptor. Em suma, essa perspectiva nos faz buscar uma compreensão da performance musical dos Catopês como um processo comunicativo – seja entre os membros dos grupos, entre os grupos e seus devotos e ancestrais ou entre os grupos e sua audiência – presente em determinado tempo e espaço, dos quais sofre influência. Tal processo comunicativo não implica, entretanto, que há compreensão da mensagem por parte do receptor, principalmente no que diz respeito à sua audiência.

A partir dessa compreensão holística da performance, compreendendo rituais seculares ou religiosos, festividades e entretenimento entre outros, nota-se a necessidade de um trabalho etnográfico que busque diversas perspectivas significantes do fenômeno musical. A etnografia da performance musical deve, portanto, “elucidar os modos em que os elementos não musicais na ocasião ou evento da performance influenciam o resultado musical de uma performance”²⁰ (BÉHAGUE, 1984, p. 7).

Assim sendo, o conceito de performance utilizado neste trabalho busca transcender a perspectiva de música somente enquanto produto. A partir da concepção de Turner (1988, 1996) de que há um processo contínuo e dinâmico ligando o comportamento performativo com a estrutura social buscamos compreender a performance musical como “o estudo

¹⁹ Os grupos são resultantes de uma separação de um grupo original na década de 1940, resultando em relações sociais que influenciam as práticas dos grupos até hoje. Essa situação será mais bem explorada posteriormente.

²⁰ [...] bring to light the ways non-musical elements in a performance occasion or event influence the musical outcome of performance.

integrado do som e contexto”²¹ (BÉHAGUE, 1984, p. 9). Esse olhar mais abrangente sobre a performance pode nos possibilitar uma melhor compreensão do fenômeno musical e suas relações com sua audiência, ocasião e lugares específicos. Destarte, a compreensão da performance como um processo composto por elementos sonoros e extra-sonoros passa a ser mais eficaz na busca dos objetivos do trabalho investigativo.

Com base nas concepções discutidas aqui e na realidade dos grupos de Catopês de Bocaiuva, compreendo, portanto, a performance musical como um conjunto de ações presentes em um processo comunicativo que busca expressar, confirmar, negar e/ou subverter situações sociais, planos simbólicos, crenças, concepções ou comportamentos por meio da prática musical e todo o complexo contextual do qual faz parte e com o qual interage. Assim, a performance musical dos Ternos de Catopês caracteriza-se como elemento de ritualização de sons e comportamentos que buscam representar e atuar nas diversas faces sociais, religiosas, culturais etc.

A metodologia da pesquisa

As definições metodológicas deste trabalho são resultantes de uma busca em se compreender o fenômeno performático dos Catopês pelas suas faces mais significativas, cada uma exigindo uma abordagem diferenciada. Assim, diante da necessidade de se compreender extensa e profundamente a performance musical dos grupos, busquei trabalhar a complementaridade metodológica entre disciplinas científicas. Nesse direcionamento, a abordagem metodológica buscou se desenvolver em torno de instrumentos de coleta, organização e análise dos dados a fim de alcançar os objetivos da pesquisa.

A escolha dos Catopês de Bocaiuva

Como apontado na seção introdutória da dissertação, o interesse nesse trabalho surgiu de uma admiração à manifestação musical e devocional dos Ternos de Catopês de Bocaiuva. O interesse pelos Catopês enquanto fenômeno passível a análise científica surgiu durante a minha graduação em Artes/Música, período em que tive meus primeiros contatos com autores da etnomusicologia. Assim, sempre busquei contextualizar os textos com a realidade mais próxima dos meus olhos, aumentando o interesse pela cultura popular bocaiuvense.

Meus primeiros trabalhos foram voltados para o grupo de Pastorinhas Menino Jesus (RIBEIRO, 2007), proporcionando-me uma maior aproximação das abordagens e perspectivas

²¹[...] the integrated study of sound and context [...].

etnomusicológicas a respeito de fenômenos musicais ligados à religião. Posteriormente, a partir do contato com outros trabalhos próximos a essa realidade, como os realizados por Mendes (2004) e Queiroz (2005), passei a me interessar de forma mais incisiva pelos Catopês de Bocaiuva. Desse modo, com a oportunidade de cursar o mestrado na UFPB, propus um trabalho voltado para esse contexto musical, fixando-me na sua performance musical e na conjuntura sociocultural mais próxima que a envolve.

O universo da pesquisa

A delimitação do universo a ser pesquisado buscou um equilíbrio entre a compreensão significativa e contextual da performance e os elementos metodológicos mais eficientes. Assim, foram necessários alguns recortes a fim de se manter o foco na performance musical sem deixar de valorizar seus principais elementos constituintes. Por meio dessa perspectiva, o trabalho teve como universo os integrantes dos Ternos de Catopês *Nossa Senhora do Rosário* e *Divino Espírito Santo*, na cidade de Bocaiuva, nos contextos das festas de São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário.

Os instrumentos de coleta de dados

Os instrumentos de coleta de dados privilegiaram a busca por informações pontuais, de acordo com os objetivos específicos do trabalho, constituindo-se como importantes métodos de compreensão das diversas faces da manifestação. Assim, entre as muitas possibilidades de instrumentos de coleta, foram escolhidos os que acreditei serem os mais aplicáveis: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental (textos, áudio, vídeo e fotografias), observação participante, entrevistas, questionários, registros em áudio, vídeo e fotografias.

Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica fundamentou-se em textos que tratassem de forma geral a relação entre música, cultura e sociedade, bem como aqueles que buscassem tratamentos mais específicos dessa relação, bem como da performance musical. Assim, foram utilizados textos das áreas de etnomusicologia, musicologia, antropologia e outras áreas afins, com o objetivo de formar um referencial teórico que pudesse embasar consistentemente os procedimentos metodológicos e reflexivos atinentes ao trabalho, bem como contextualizá-lo no universo científico em geral;

Pesquisa documental

A pesquisa documental buscou registros textuais em jornais, revistas e outros documentos sobre a manifestação Congadeira na cidade de Bocaiuva com o intuito de melhor entender a manifestação por uma perspectiva social e histórica, inserindo-a em um contexto mais geral. Esse instrumento revelou-me a exiguidade de fontes documentais escritas sobre os Catopês, apontando para a necessidade de maiores esforços nesse direcionamento em trabalhos futuros.

Pesquisa sonoro-documental

Com este instrumento, buscou-se coletar registros sonoros em acervos pessoais e institucionais ligados às performances dos grupos. A obtenção desses dados mostrou-se relevante para uma melhor compreensão diacrônica do fenômeno, possibilitando uma comparação com a performance atual e um melhor entendimento dos processos de mudança. Não foram encontrados registros muito antigos, restringindo as análises desse material ao contexto mais próximo da atualidade.

Pesquisa vídeo-documental

A pesquisa vídeo-documental visou coletar registros de imagens em movimento em acervos pessoais e institucionais ligados às performances dos grupos, bem como aos demais elementos contextuais. Esses dados também foram utilizados como meio de compreensão histórica da performance dos grupos, possibilitando uma comparação com a performance atual e um melhor entendimento dos processos de mudança.

Pesquisa fotográfico-documental

A pesquisa fotográfico-documental teve como foco a coleta de registros de imagens paradas em acervos pessoais e institucionais sobre os grupos de Catopês de Bocaiuva. Esses dados foram utilizados com finalidade ilustrativa e analítica no que concerne às perspectivas históricas do grupo e aos processos de mudança.

Observação participante

A concepção de observação participante utilizada aqui leva em conta a perspectiva de que o simples fato de estar presente em determinado contexto implica em algum nível de participação. Desse modo, minha participação nos grupos fundamentou-se no exercício das orações nas casas dos mestres e outros momentos rituais mais abertos para uma audiência mais interessada. Optei por não tocar em nenhum dos grupos para garantir a mobilidade entre eles, desobrigando-me a estar sempre presente em apenas um dos contextos.

Foram feitas observações durante os ensaios e apresentações através de uma abordagem etnográfica da performance musical. Foram observadas as relações entre os diversos conteúdos culturais presentes na manifestação dos Catopês para um melhor entendimento dos aspectos acústicos, comportamentais e conceituais que envolvem a performance do grupo; a observação participante foi realizada nos períodos dos festejos e de outros eventos (viagens, momentos de recreação, reuniões diversas, vida diária dos integrantes etc.) que possibilitem uma maior inserção etnográfica e melhor compreensão contextual do fenômeno musical. Dentre os festejos foram observados os rituais a Nossa Senhora do Rosário (outubro de 2009), São Benedito (abril de 2010) e Divino Espírito Santo (maio de 2010).

Entrevistas

As entrevistas, com perguntas semi-estruturadas, foram realizadas com os mestres de cada grupo, a fim de se obter dados relevantes e necessários à caracterização dos grupos e dos festejos, buscando uma compreensão mais significativa das concepções sobre a sua música e o contexto que a significa.

As entrevistas, gravadas em áudio digital, foram divididas em quatro conteúdos gerais para facilitar o seu andamento bem como as categorizações e análises posteriores. Assim, foram estabelecidos como focos temáticos para cada entrevista: a) foco histórico; b) foco na estrutura ritual e aspectos visuais; c) foco nas estruturas musicais; d) foco nos elementos simbólicos dos grupos e dos rituais.

Aplicação de questionários

Os questionários foram aplicados junto aos membros da sociedade bocaiuvense com o objetivo de compreender sua perspectiva, conhecimento e valoração em relação aos Catopês.

Além disso, este trabalho buscou uma compreensão mais ampla da inserção/relação dos grupos com a sociedade. Foram aplicados 142 questionários subdivididos proporcionalmente em relação à quantidade de moradias nos bairros do perímetro urbano.

Os dados e interpretações obtidos permitiram uma compreensão significativa da performance musical dos Catopês, uma vez que a perspectiva de sua audiência influencia as escolhas performáticas dos grupos, mesmo que em menor grau. Dessa forma, foi possível lançar luz sobre mais um lado da performance musical dos Ternos, compreendendo-a de forma mais ampla e profunda.

Gravações em áudio

As gravações em áudio foram realizadas com o objetivo de registrar contextualmente a produção sonora dos grupos. Para isso, foi utilizado o aparelho portátil de gravação digital Zoom H4 (gravação em 24 bits e 96 KHz) garantindo a qualidade necessária para a posterior análise musical e para a ilustração do trabalho.

Gravações em vídeo

As gravações em vídeo buscaram registrar os festejos, ensaios e instrumentos a fim de realizar a transcrição das músicas, análise das performances, caracterização do grupo e ilustração do trabalho. Nesse direcionamento, busquei registrar as perspectivas mais abrangentes que pudessem captar os movimentos performáticos ligados à execução musical e coreografia. Os registros serviram como elementos analíticos e ilustrativos buscando complementar publicações em anais de congressos.

Registro fotográfico

As fotografias contribuíram de forma significativa com as perspectivas visuais da performance do grupo e com a ampliação do material analítico. Por sua característica estática, a fotografia possibilitou a percepção de aspectos muitas vezes sutis em meio ao conteúdo visual e sonoro. O material fotográfico serviu ainda como complemento ilustrativo da dissertação e de outros trabalhos acadêmicos resultantes do processo investigativo.

Instrumentos de organização e análise dos dados

Constituição do referencial teórico

O referencial teórico buscou definir os conceitos centrais, bem como as bases epistêmicas e metodológicas que alicerçaram o trabalho. A partir desse processo, foi possível, ainda, estabelecer os aspectos centrais relacionados à leitura e análise dos dados empíricos coletados. Nesse direcionamento, a perspectiva teórica central vinculou-se sempre à etnomusicologia, disciplina científica que possibilita uma abordagem contextual da música por meio da interdisciplinaridade e pela complementaridade de métodos.

O desenvolvimento conceitual do trabalho passou pelo delineamento epistemológico deste trabalho, inserindo-o no campo das ciências humanas, na antropologia cultural, simbólica e interpretativa, nos estudos da performance e, mais especificamente, no campo dos estudos etnomusicológicos da performance musical.

No que diz respeito ao referencial justificador dos posicionamentos metodológicos, foram utilizados textos específicos da etnomusicologia para tratar de problemas mais pontuais relativos à área, bem como textos mais gerais, como forma de reforçar as perspectivas mais amplas de abordagem do fenômeno cultural. Assim, as perspectivas metodológicas ligadas ao trabalho de campo, de gravação, notação, escrita etnográfica, entre outras, foram combinadas com métodos analíticos do campo da semiótica, da sociologia, dos estudos da religião etc.

Para uma contextualização mais próxima da realidade performática dos Catopês e para uma compreensão do fenômeno congadeiro de forma mais ampla foram utilizadas referências que tratam da presença do negro na cultura brasileira e, de forma mais específica, do Congado no Brasil e em Minas Gerais.

A articulação desses principais aportes teóricos possibilitou um trabalho investigativo que proporcionasse ferramentas necessárias emergentes ao longo das observações e análises. Desse modo, busquei dar conta de uma pequena parcela do complexo performático dos grupos, com o embasamento teórico necessário para a compreensão de cada face do seu fazer musical.

Organização, categorização e análise dos dados documentais

O processo de organização, categorização e análise dos dados documentais buscou abranger os materiais textuais, de vídeos e de áudio. Foram estabelecidas categorias de acordo

com a finalidade dos documentos, que poderiam ilustrar, comparar e/ou analisar informações históricas relativas à performance dos grupos.

Transcrição e análise das entrevistas

As entrevistas, gravadas durante o ano de 2010, geraram cinco arquivos em áudio digital. Devido ao caráter mais livre da entrevista semi-estruturada, os entrevistados nem sempre se mantiveram fiéis ao assunto pré-estabelecido. Dessa forma, após as transcrições, os conteúdos enunciados pelos entrevistados foram re-distribuídos nas categorias temáticas de cada entrevista, buscando destacar os principais agentes históricos, os aspectos mais relevantes da estrutura ritual e as perspectivas a respeito das estruturas musicais, da organização dos grupos, bem como dos elementos simbólicos.

Organização, categorização e análise dos dados obtidos nos questionários

Apesar de o questionário não possuir caráter probabilístico, os dados obtidos a partir da aplicação dos questionários foram tabulados no software SPSS para Windows, utilizado para tratamento estatístico. A tabulação por meio do software facilitou o cruzamento de dados, a recodificação de respostas, a anulação de respostas inválidas e a ágil produção de demais dados quantitativos sobre a audiência.

A análise qualitativa foi realizada posteriormente, a partir da quantificação em gráficos e tabelas, tendo como base uma matriz quantitativa, composta por categorias já estabelecidas na formatação do questionário.

Edição dos registros em áudio, vídeo e fotografias

A edição das gravações em áudio e vídeo foi realizada em cada momento posterior aos festejos observados, dividindo as canções tocadas, para análises pontuais, e mantendo performances completas, para uma perspectiva contextual. Posteriormente, foram categorizados de acordo com o tempo festivo de execução e com o Terno que o executou. Uma segunda categorização foi realizada com o intuito de selecionar trechos necessários à análise, bem como aqueles a serem utilizadas como ilustração no trabalho.

As fotografias foram categorizadas de acordo com suas características funcionais analíticas ou ilustrativas. Assim, aquelas fotografias que apresentavam particularidades

técnicas, expressivas, de contato social foram relacionadas de forma a sustentar as análises realizadas bem como ilustrar parte de seus argumentos.

Transcrições e análises musicais

As transcrições musicais buscaram apontar os principais elementos musicais da performance dos Catopês. A partir dos dados apresentados em áudio e vídeo, as transcrições foram realizadas por meio da notação musical ocidental, com adaptações necessárias para uma melhor compreensão do fenômeno musical. Essa etapa teve como finalidade enfatizar elementos específicos da estrutura musical como ritmo, melodia, canto, etc.;

Em vistas da complexidade cultural que envolve o fazer musical dos Catopês, as transcrições não possuem o objetivo de representar sua música, mas constituem-se apenas como um pequeno recorte analítico que serve a propostas muito específicas. Dessa forma, trata-se de uma redução analítica que buscou representar o que se mostrou mais significativo e útil aos objetivos deste trabalho.

A análise das músicas buscou compreender as relações entre os conteúdos harmônicos, melódicos, rítmicos, tímbricos, textuais e demais aspectos contextuais que os cercam; As análises buscaram ainda a compreensão de aspectos presentes nas “entrelinhas” da transcrição musical, ou seja, almejaram identificar e compreender quais são as suas motivações e implicações no contexto da performance. Para isso, foi realizado um cruzamento dos dados da observação participante com os aspectos descritos na transcrição.

Por fim, foi realizada uma descrição analítica dos aspectos sonoros, conceituais e comportamentais constituintes da performance nos festejos e rituais. Esse processo baseou-se nas informações obtidas das análises realizadas no decorrer do processo e do corpo teórico constituído a partir da pesquisa bibliográfica, buscando caracterizar os principais aspectos da performance musical dos Ternos de Catopês da cidade de Bocaiuva.

A estruturação do trabalho

Por meio da abordagem metodológica apresentada e visando alcançar os objetivos da pesquisa, a estruturação da dissertação buscou apresentar, de forma clara e objetiva, as suas principais bases epistemológicas, teóricas e conceituais, bem como revelar todo o processo de produção de conhecimento a respeito da manifestação performática dos Catopês. Sua organização buscou, desse modo, apresentar como foram alcançados os objetivos específicos e quais foram os principais resultados.

A estruturação da dissertação norteou-se pelas normas de formatação do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, que por sua vez tem como base as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT): NBR 6026 (1994), NBR 10520 (2002a), NBR 6023 (2002b), NBR 6021 (2003a), NBR 6024 (2003b), NBR 6027 (2003c), NBR 6027 (2003d), NBR 6028 (2003d), compiladas e analisadas em França e Vasconcelos (2008).

A divisão do trabalho em quatro capítulos buscou guiar o leitor para uma compreensão gradual dos principais aspectos caracterizadores da performance musical, passando por contextualizações teóricas, metodológicas, históricas, sociais, culturais e religiosas que também delineiam a música dos grupos. Todos os capítulos possuem pontos de conexão entre si, o que pode ser verificado ao ver alguns termos pouco explicados ao início do trabalho, mas com um melhor desenvolvimento em capítulos posteriores.

Portanto, procurei desenvolver a escrita deste trabalho em quatro pontos principais, mas intercambiáveis, buscando apresentar o que se apresentou a mim como os aspectos mais característicos da performance musical dos Catopês de Bocaiuva.

CAPÍTULO II

Performance como síntese histórica: os Ternos de Catopês e a celebração do Congado em Bocaiuva

As celebrações festivas a São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário na cidade de Bocaiuva congregam elementos históricos que unem a manifestação congadeira do sertão norte mineiro a um complexo cultural representativo das relações construtoras da cultura brasileira. Essas relações, provenientes principalmente do contexto colonial, transformaram sujeitos e coletividades, criaram novas relações sociais e firmaram novas expressões culturais.

Os contatos entre culturas diferenciadas, bem como as relações resultantes deles, proporcionam ao contexto performático do Congado e da cultura popular em geral um sentimento nostálgico delineador de suas estruturas simbólicas e sociais. Os conflitos presentes nesses contatos são assim admitidos pelos agentes culturais, transformando-os em alimento de sua atividade (PEREIRA; GOMES, 2000).

Diante desse estado de relações sociais formadoras da cultura brasileira e do objetivo de se compreender os aspectos delineadores da performance musical dos Catopês, faz-se necessária uma contextualização sociohistórica desse fenômeno. No intento de se buscar os pontos circundantes do fazer musical, tal contextualização possibilita a percepção de como e porque muitas práticas e concepções recebem a denominação de tradicionais. Assim, a relação entre o ritual congadeiro em Bocaiuva e seu contexto social e histórico mais amplo revela-nos uma performance musical fundamentada nos elementos diaspóricos resultantes da conjuntura escravista que ainda despende seus frutos ao Brasil.

Portanto, acreditando que a performance musical dos Catopês de Bocaiuva revela-se como síntese do processo histórico que a construiu, tenho como enfoque, neste capítulo, a configuração histórica dos grupos, por meio da sua inserção no Congado. Nesse direcionamento, trato dos principais aspectos históricos e conceituais que delinearam a manifestação congadeira no Brasil; posteriormente, delimito a abordagem ao contexto do estado de Minas Gerais; e, por fim, apresento os principais elementos históricos formadores da cultura dos Catopês em Bocaiuva.

O Congado no Brasil

O Congado é uma manifestação dramático-musical de origem afro-luso-brasileira resultante de diversos elementos culturais inerentes às relações intersticiais do colonialismo, como as culturas de coroação de reis congos, da devoção a santos católicos, da utilização do corpo como elemento de devoção entre outros. Como uma estrutura resultante dos processos coloniais, suas origens tornam-se difusas e de difícil definição. Então, a cultura congadeira possui caracteres nascidos em território nacional bem como elementos trazidos da África e, conseqüentemente, a definição de sua forma final não pode reduzir-se apenas ao seu resultado híbrido.

Destarte, a cultura congadeira tem uma origem nos interstícios das relações colonialistas, impossibilitando tratá-la como parte de um fluxo entre passado e presente. Bhabha (2007) aponta que é nesses “entre-lugares” que se encontram alguns locais da cultura, apresentando-os como configuradores de uma nova perspectiva a respeito da formação histórica. Assim, o passado revivido na performance dos Catopês não é apenas expressão nostálgica, mas parte estruturante do presente.

Penso que a valorização das vivências dos seus ancestrais por meio da performance transcende os limites da mera lembrança em direção a uma experiência de um tempo diferenciado daquele característico da vida diária dos integrantes. À luz desse pensamento, a compreensão das relações sócio-históricas de inserção do negro no território brasileiro torna-se importante para se alcançar uma perspectiva significativa dos elementos estruturantes da performance dos Catopês.

As mudanças promovidas pelo colonialismo e pela estrutura de escravidão instaurada no Brasil alcançaram altos e duradouros patamares. Como aponta a TAB. 1, entre os anos de 1514 e 1866, mais de três milhões e quinhentos mil escravos embarcaram em direção ao país, representando o segundo maior contingente de africanos levados à escravidão. É possível notar ainda como os séculos XVIII e XIX representam uma fase de intensa exploração do negro pelo mercado colonialista.

TABELA 1
Dados sobre a quantidade de escravos levados para os principais focos de exploração

Período	Europa	A. Norte	Caribe	América Espanhola	Brasil	África	Outros	Total
1514-1600	890		6.222	55.295	1.319	236	17.815	81.777
1601-1700	5.139	12.747	458.888	204.548	127.908	1.709	13.874	824.813
1701-1800	5.406	284.651	3.413.436	67.515	1,471.477	4.513	3.214	5.250.212
1801-1866		68.579	1.051.843	31.853	1.936.306	159.244	644	3.248.469
Total	11.435	365.977	4.930.389	359.211	3.537.010	165.702	35.547	9.405.271

Fonte: <http://www.slavevoyages.org>

Esse contexto de exploração conferiu ao negro o status de objeto, como uma mercadoria com valor de troca a fim de se produzir uma aceleração no acúmulo de capital (FONSECA, 2000). Com o tráfico negreiro, os africanos perderam seus laços familiares e tribais, prejudicando suas bases de convivência, pertencimento e existência (PRANDI, 1999; SOUZA, 2002). Forçados a refazer laços, negociando seus preceitos com os novos moldes de vida aos quais estavam submetidos, os negros foram co-autores de um catolicismo africano “no qual os missionários cristãos viam sua religião, e as populações congolezas [e africanas em geral] a sua forma tradicional de reverenciar os deuses e relacionar-se com o além” (SOUZA, 2002, p. 63).

Em vista desse processo de negociação, a religiosidade do negro no Brasil foi tomando variadas formas de acordo com o contexto mais específico da qual fazia parte. Em consequência, existem hoje distintas expressões afro-brasileiras, com variados graus de aproximação entre o catolicismo europeu e a religiosidade africana. Desse modo, a multiplicidade religiosa da cultura afro-brasileira nos direciona para a perspectiva de que não há como se estabelecer precisamente todos os seus elementos formadores, tampouco qual o seu lugar e data de origem.

Assim sendo, a compreensão da manifestação congadeira, dentro do contexto histórico de construção da cultura afro-brasileira, não pode ser baseada na busca de uma origem pontual. A sua variedade de formas de expressão, que revela parte da sua multiplicidade cultural formadora, e até mesmo o caráter móvel da identidade do “sujeito pós-moderno” (HALL, 2005) apontam como suas origens identitárias podem ter surgido “de uma história de respostas mutáveis às forças econômicas, políticas e culturais, quase sempre em oposição a outras identidades” (APPIAH, 1997, p. 248).

Apesar da dificuldade em se encontrar pontos determinantes acerca da origem de uma manifestação cultural como o Congado, há algumas possibilidades significativas de abordagens e compreensão. Nessa perspectiva, através de uma pesquisa bibliográfica em diversas fontes, Queiroz (2005) aponta que não há consenso sobre os aspectos históricos e caracterizadores do Congado, mas avança nessa busca sintetizando as discussões sobre suas origens em duas idéias centrais:

[...] a primeira é a de que essa expressão teria surgido das manifestações tribais africanas, constituídas pelos aspectos específicos dessa cultura; e a segunda considera essa manifestação própria do branco europeu, como rituais impostos aos escravos pela prática de inclusão de negros africanos ao catolicismo (QUEIROZ, 2005, p. 29).

Após analisar os diversos posicionamentos encontrados, Queiroz (2005) chegou à conclusão de que o Congado de fato teve sua origem no Brasil, mas que se deve ter em mente a possibilidade de que a devoção aos santos católicos tenha sido iniciada antes mesmo dos negros serem trazidos ao país. Albuquerque e outros (2006) endossam essa afirmação:

Além dos islamizados, muitos africanos já chegavam ao Brasil como católicos devido à pregação de missionários que se instalaram na África desde a segunda metade do século XV. Estes escravos vinham sobretudo das regiões do Congo e Angola, onde era maior a penetração católica, inclusive devido à conversão de grande parte de seus reis e líderes locais. (ALBUQUERQUE; FILHO 2006, p. 105).

Nesse mesmo direcionamento, Lucas (2002) e Martins (1997) apontam que a devoção a Nossa Senhora do Rosário e as orações de suas contas foram introduzidos em terras africanas pelos dominicanos no século XV e, como estratégia catequética, a devoção aos santos católicos foi empreendida pela Igreja no Brasil no século XVIII, encontrando maior aceitação nos povos bantos. Assim, com o próprio exercício da devoção católica ainda em terras africanas, o Congado pode ter surgido como manifestação cultural religiosa que põe em contato a devoção vinda do europeu com aquela vinda de seus ancestrais.

Dentro dessa perspectiva de constituição híbrida, Carvalho (2000) identifica os povos Banto e Iorubá como os dois modelos básicos de influências estéticas e simbólicas na formação da cultura afro-brasileira, com seus respectivos níveis de aproximação e miscigenação. A manifestação congadeira aproxima-se mais dos saberes banto, mesclando elementos simbólicos que intercedem à ancestralidade, a divindade e a sociedade. Desse modo, a configuração ritual de coroação de reis e rainhas representa uma relação entre as

formas de organização ancestrais e as formas reelaboradas pelo contexto escravocrata (MARTINS, 1997).

Por meio de um processo de reelaboração instaurado nas relações coloniais, a religião católica foi regada de elementos africanos tais como, de forma mais especial, a música e a dança. “Era um catolicismo cheio de festas, de muita comida e bebida, de intimidades com santos, tal qual a relação dos africanos com seus orixás, voduns e outras divindades” (ALBUQUERQUE; FILHO, 2006, p. 106) . Essa característica tornou-se também um elemento de conversão ao catolicismo, uma vez que muitos escravos africanos se aproximaram da religião por meio das festas, sem a exigência dos senhores. (ALBUQUERQUE; FILHO, 2006).

Assim, o catolicismo europeu foi absorvido pelos negros por meio de uma releitura africana. A reelaboração se dava por meio da celebração aos “ancestres africanos representados por N. S. do Rosário, S. Benedito, Santa Efigênia, N. Sra de Aparecida, etc., assim como as santas almas, espíritos ancestrais” (LUZ, 2000, p. 348).

A consequente superposição de crenças, de práticas rituais e culturais proporcionou ao Congado sua multiplicidade de manifestações bem como o seu estabelecimento no território brasileiro. A partir da sua organização social, principalmente por meio das suas corporações leigas, os negros passaram a estabelecer de forma mais coletiva suas táticas de resistência cultural e readaptar as relações provenientes do meio escravocrata.

Desse modo, a cultura congadeira se espalhou pelo país, absorvendo as peculiaridades locais e enossando os elementos mais comuns em todo o território nacional. Hoje, o Congado está presente em muitos lugares do Brasil, principalmente nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Santa Catarina, Goiás e Minas Gerais (QUEIROZ, 2005). Assim, diante de sua multiplicidade de expressões e com base na discussão apresentada até aqui, não se pode atribuir um marco inicial da manifestação Congadeira no solo brasileiro, nem tão pouco estabelecer certamente qual é seu país de origem. Mas, mesmo diante da complexidade dos acontecimentos que deram forma ao Congado, nota-se que a manifestação vista nos dias de hoje é resultado dos interstícios culturais e da conjuntura histórica e social desenvolvida no território diaspórico instituído no Brasil.

O Congado em Minas Gerais

A era da mineração reforçou o pensamento de que o negro era uma máquina produtiva e o congregou à sede de enriquecimento e poder. “No Brasil, os portugueses, exauridos com a

guerra dos Palmares, desestruturada a produção de açúcar na Capitania, imigraram para Minas Gerais atrás das minas de ouro” (LUZ, 2000, p. 345). Em consequência desse contexto de exploração instituiu-se com significativa expressividade a estrutura formadora da cultura congadeira em Minas Gerais. O estado está entre aqueles com maior concentração de grupos de Congado e, como tal, apresenta uma diversidade e importância representativas (QUEIROZ, 2005).

Os primeiros registros da manifestação podem ser encontrados nas descrições de André João Antonil, em 1711, relatando costumes de se eleger reis, rainhas, juízes e juízas (LUCAS, 2002; MARTINS, 1997). Lucas (2002) também aponta um vínculo da origem da manifestação no estado com a história de Chico Rei, um antigo rei africano que teria vindo para Vila Rica no século XVIII, comprado sua alforria e promovido as primeiras festas e reinados (p. 46). Algumas publicações que tratam do assunto, transversalmente ou como foco, ilustram o festejo a Nossa Senhora do Rosário com uma pintura de Louis-Jules-Frédéric Villeneuve, de 1835, com o nome *Fête de Ste. Rosalie, patronne des nègres* – Festa de Santa Rosália, patrona dos negros (FIG. 1).



FIGURA 1 – Festa do Rosário em Minas Gerais
Fonte: Rugendas, 1949.

A religiosidade do negro em Minas revela-se como elemento resultante de processos ligados ao desenvolvimento econômico e social do estado, com particularidades inerentes ao contexto de exploração. As diversas relações instituídas com o trabalho escravo levaram os

negros à necessidade de se recompor e buscar alguma unidade, redefinindo sua vida social. Destarte, a instituição de irmandades representou uma possibilidade nessa direção, como uma chance de resgate e manutenção da tradição.

A participação dos negros no exercício da devoção católica era reconhecida pela Igreja por meio das irmandades, que eram corporações leigas formadas por negros com função de ajuda mútua, socialização e diversão. Assim, instituía-se um espaço de reconstrução da identidade cultural e da coesão social proporcionando, conseqüentemente, uma maior organização na luta pela liberdade (LUZ, 2000).

Em um plano superficial, essas corporações aparentam ser uma grande possibilidade de ascensão dos negros na sociedade opressora em que viveram. Entretanto, tratava-se de mais uma forma de opressão utilizada pelo estado e pela igreja, revelando que a boa face das irmandades é apenas uma “teoria simplista de que os negros escravos obtiveram melhores condições para o atendimento de suas reivindicações na sociedade escravista” (GOMES; PEREIRA, 2000, p. 53).

A organização em Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras trouxe aos negros algumas possibilidades de expressão da sua devoção original. Entretanto, por trás de todas as benevolências dessa organização sempre foi exercida a manipulação do Estado e da Igreja (GOMES; PEREIRA, 2000; LUCAS, 2002; MARTINS, 1997).

Assim, apesar da possibilidade de incluir alguns rituais africanos como a coroação de reis e rainhas, “a opulência das grandes festas religiosas escondia a enorme pobreza das populações, assim como a aparência de igualdade das Confrarias mascarava a força e o domínio do senhor, presentes em toda parte” (GOMES; PEREIRA, 2000, p. 54). A instituição das irmandades, como ponto de apoio aos negros e sua manifestação religiosa africana, promovia uma ideologia de possibilidade de ascensão, bem como o domínio sobre o corpo e a mente dos negros (GOMES; PEREIRA, 2000, p. 54-55).

Diante dessa aparente dissolução diaspórica, o negro precisou negociar suas experiências e promover uma resistência taciturna, como se houvesse um pacto. Nessa perspectiva, Carvalho (2000) apresenta as irmandades como representantes de um pacto colonial entre os negros e os brancos:

Foi uma das formas pelas quais os negros seriam incorporados à vida colonial portuguesa “civilizada” nos trópicos, porém eles entrariam na ordem colonial com uma diferença: eles teriam, um dia, de celebrar sua devoção. Havia igrejas separadas e dias diferentes para suas celebrações. Tratava-se de um ritual de inversão: eles podiam desfilar no espaço público como se fossem civilizados, porque eram católicos. Pelo menos enquanto duravam as

celebrações de Nossa Senhora do Rosário, ou de Jesus, podiam ser vistos (e consequentemente podiam se v er) como seres humanos plenos. (CARVALHO, 2000, p. 17).

Por meio das relações estabelecidas pelas irmandades, a religiosidade do negro no estado de Minas Gerais reforçou suas características particulares. O poder da Igreja e do Estado, refletido na instituição das irmandades, promovia uma dissolução da coesão étnica e política dos negros, mas, ainda assim, sua religiosidade se preservou como fonte de resistência. (GOMES; PEREIRA, 2000, p. 122-123).

Assim, mesmo diante do caráter paradoxal das irmandades, que apresentavam a possibilidade de liberdade, mas as minavam em suas micro-estruturas, os negros exprimiam sua religiosidade nas ruas, desdobrando a devoção católica diluindo-a em suas concepções religiosas africanas. Até mesmo as atividades assistenciais e os fundos de compras de alforria possibilitados pelas irmandades serviram ao negro como elemento de sua resiliência (GOMES; PEREIRA, 2000, p. 128-129).

Esse contexto de resistência levou Queiroz (2005) a apresentar a hipótese de que a fragmentação étnica sofrida pelos negros em Minas Gerais tenha proporcionado maior força ao Congado. Assim, a separação dos grupos étnicos teria diminuído a força das tradições “puramente” africanas ligadas aos aspectos religiosos, ao contrário do que teria ocorrido nas regiões litorâneas, com fluxo contínuo de escravos de regiões mais próximas. (QUEIROZ, 2005, p.38).

Atualmente o Congado mineiro volta-se principalmente para a devoção a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Divino Espírito Santo. Sua composição, nas muitas cidades mineiras, varia dentro dos seus oito componentes rituais: Caboclinhos, Candombe, Catopês, Cavallhada, Congo, Marujada, Moçambique e Vilão.

Os Catopês de Bocaiuva e sua expressão de religiosidade

Bocaiuva e o contexto sociocultural dos Catopês

A cidade de Bocaiuva situa-se ao norte do estado de Minas Gerais, distanciando-se da capital mineira, Belo Horizonte, em 360 km. Com uma área total de 3.227 Km² e uma população de 46.595 em 2010, o município apresenta-se como o maior destaque na microrregião da qual faz parte e a qual dá o próprio nome. Sua economia baseia-se nos setores de serviços, indústria e agropecuária, seguindo essa ordem no grau de expressividade (IBGE, 2010).

A história de formação da cidade, assim como aquela que estruturou o Congado, tem suas bases míticas e científicas. Assim, a história enquanto ciência aponta que o povoado inicial começou com o latifúndio de Faustino Leite Pereira no ano de 1710 e, com a fertilidade da terra, desenvolveu-se com a instituição de novos latifúndios (VIEIRA, 2008). Entretanto, a região já havia sido penetrada em 1553 pela expedição de Espinosa e Navarro. A segunda expedição a passar pelo território e a contribuir com seu povoamento foi realizada pela bandeira de Fernão Dias em 1674 (RODRIGUES, 2000).

A região passou pela denominação de Curato de Macaúbas antes dos anos de 1710 e 1720, período de povoamento por pequenos fazendeiros. Posteriormente, em 2 de abril de 1845, o local foi elevado à Freguesia do Senhor do Bonfim, sendo extinta em 31 de maio de 1850; passou pela denominação de “Senhor do Bonfim de Montes Claros”, sem registros de datas; alcançou a denominação de Vila de Jequitaiá, em 14 de novembro de 1887; por fim, em 14 de julho de 1888, o município passa a receber o nome de Bocaiuva (IBGE, 2010).

A história ligada à tradição oral dita que a origem da cidade se deve a uma imagem do Senhor do Bonfim, vinda de Portugal e que deveria transportada por tropeiros de São Paulo à Bahia. Entretanto, ao passar pela região, com a parada para o descanso, a imagem tornou-se demasiadamente pesada para o transporte, “insistindo” em fixar residência no local.



FIGURA 2 – Dados gerais e localização geográfica da cidade de Bocaiuva
 Fonte: www.ibge.gov.br

Situada na bacia hidrográfica do São Francisco e na micro-bacia do Jequitinhonha, Bocaiuva revela parte da multiplicidade cultural da região. Dentre as manifestações de maior

destaque na cidade podem ser citados os grupos de Folias de Reis, Pastorinhas, violeiros, quadrilhas de festa Junina, compositores regionais e os Catopês, entre outras.

As Folias de Reis são a manifestação cultural mais presente na cidade, que conta com variados grupos e, principalmente, com a festa dos Foliões em Alto Belo, distrito da cidade. No que diz respeito às pastorinhas, a cidade de Bocaiuva conta apenas com o grupo de Pastorinhas Menino Jesus, cumprindo suas funções rituais natalinas, festejando e unindo crianças, jovens e adultos no exercício do catolicismo popular. As quadrilhas, dentre as manifestações escolhidas como exemplos, são as representantes mais distantes do catolicismo popular. A cidade de Bocaiuva tem desenvolvido concursos e exportado grupos com bom nível competitivo para outras disputas no país, ganhando notoriedade e prestígio. Há ainda as festas religiosas que não estão ligadas diretamente aos Catopês como as comemorações ao Senhor do Bonfim e ao Sagrado Coração, congregando milhares de pessoas em eventos religiosos e culturais.

Dentro desse pequeno recorte cultural encontram-se os Ternos de Catopês, representantes da manifestação congadeira na cidade. Martins (1988) aponta que “a função do catopê na Irmandade é alegrar o ambiente, oferecer boa música e divertir o povo com loas e cantos irônicos ou chistosos. Na falta do moçambique, cabe-lhe, de direito, puxar o séqüito real” (MARTINS, 1988, p. 31).

Os Ternos de Catopês Nossa Senhora do Rosário e Divino Espírito Santo são resultantes de um processo histórico de negociações e divisões. Até a metade da década de 1940, havia apenas um grupo, que congregava todos os devotos e festejos aos santos. Mas com a morte do mestre à época, Sebastião Sanforosa, o grupo perdeu sua unidade, levando a não realização dos festejos no ano de 1946 (RAMOS, 2011, p. 81).

Tendo passado por pelo menos dois mestres antes da divisão e por estar em sua segunda geração após o cisma, o exercício africano de devoção aos santos católicos em Bocaiuva revela-se como uma tradição centenária. Assim, o louvor a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e ao Divino Espírito Santo é uma atualização e celebração da memória dos ancestrais e das relações imprimidas desde a origem da manifestação.

Partindo do pressuposto de que tal processo histórico é fundamental para se compreender a manifestação hodierna, busquei compreender com maior proximidade os principais agentes e acontecimentos que delinearam a expressão devocional dos grupos ao longo dos tempos. Entretanto, tal busca encontrou dificuldades promovidas pela escassez de material, resumido a fotografias em acervos pessoais e pertences de antigos integrantes reunidos no Museu Municipal.

A quase exiguidade de fontes documentais sobre as primeiras manifestações dos Catopês em Bocaiuva insere-se em um conjunto de problemas ligados a muitas das expressões da cultura popular no Brasil. Por sua valorização relativamente tardia em muitos cantos do país, os fenômenos da cultura popular receberam os focos das imprensas locais por meios tortuosos e geralmente apareciam em pequenas notas. Entretanto, apesar de toda essa marginalidade expressa, essas fontes são de extrema importância para a montagem de muitos quebra-cabeças na compreensão da cultura popular brasileira.

No caso específico da cidade de Bocaiuva, essa dificuldade se intensificou. Não foram encontradas fontes escritas que pudessem lançar uma luz sobre a origem dos Catopês na cidade ou até mesmo outras informações mais atuais. A imprensa local contou apenas com o jornal “O Santuário”, editado pelo pároco Cônego Maurício Gaspar, surgido em meados da década de 1920, cuja principal matéria ainda preservada por alguns jornalistas trata do conto da chegada da imagem do padroeiro de Bocaiuva, Senhor do Bonfim, apontada como importante acontecimento para o surgimento da cidade²². Não há nenhuma menção aos grupos de cultura popular da cidade e tampouco, de forma mais específica, aos Catopês.

Os registros encontrados restringem-se, essencialmente, a fotografias mais recentes e componentes de arquivos pessoais de alguns mais interessados. Há ainda algumas fotografias, instrumentos e peças de vestuários no Museu Municipal, mas nada que nos remeta a um tempo mais antigo.

Diante dessa realidade, o trabalho precisou basear-se nos relatos dos integrantes mais experientes e em trabalhos investigativos realizados previamente por Ramos (2010, 2011), levando-me a não precisar datas e a buscar apenas algumas aproximações. Isso implica na impossibilidade de maior contribuição do trabalho nas questões históricas da manifestação, uma vez que tal empreendimento exigiria maior tempo e dedicação específica em tais pontos, distanciando o foco de compreensão da performance musical.

Desse modo, esta breve explanação dos caracteres históricos revela-se como um ponto de contextualização da manifestação dos Catopês bem como uma forma de instigar novos esforços investigativos e novas posturas em direção à preservação do patrimônio cultural da cidade.

Enfrentando as mesmas dificuldades, mas com um pouco mais de resultados, Ramos (2011) aponta alguns direcionamentos sobre a possibilidade de origem dos Catopês em Bocaiuva:

²²O jornalista bocaiuvense Jair Bastos, a quem agradeço pela informação, possuía uma cópia do jornal, mas não o encontra mais em sua residência, impossibilitando-me a conferência dos dados.

Mestre Lucélia (2007) enfatiza que o surgimento dos Catopês teria ocorrido ainda no período de escravidão do Brasil, quando Bocaiuva ainda era um cerrado²³, e atribui este feito à vinda de um negro escravo, fugido da região das minas de ouro, que teria, de algum modo, estabelecido a sua estada nessa região. (RAMOS, 2011, p. 76).

Esse período corresponde a mais de 150 anos de existência de Catopês, tempo em que a cidade ainda não possuía sua emancipação política, sendo chamada de Jequitaiá.

Outra fonte importante apontada por Ramos (2011) trata-se do livro *Bocaiuva do Senhor do Bonfim*, de Maria Clara Lage Vieira, resultante da recuperação do Livro de Tombo I da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim de Bocaiuva. Em um inventariado apontado por Viera (2008), realizado pelo padre José Carolino de Menezes em 1901, é revelada a existência de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, o que levou Ramos (2011) a pressupor a existência de festejos voltados à Santa já nessa época.

O primeiro mestre referenciado pelos integrantes mais antigos é o Major Felício, que teria coordenado as atividades entre os anos de 1860 e 1890 (RAMOS, 2011). Entretanto, não há como precisar esta informação, pois há ainda a apresentação de mais um mestre no contexto geracional dos Catopês. A mestre Lucélia (2010a) aponta que antes de seu pai e de Sebastião Sanforosa houve um mestre chamado Mariano Sizilo. Isso revela a necessidade de se buscar novas fontes documentais ou até mesmo aumentar o leque de pessoas que viveram a época a fim de endossar informações, ou até mesmo corrigi-las.

Segundo Ramos (2011), o mestre Sebastião Sanforosa, também apontado pelos mestres atuais (JOCELINO LEITE, 2010a; LUCÉLIA PEREIRA, 2010a), teria assumido o direcionamento do grupo em meados de 1890 e teria permanecido por aproximadamente 50 anos, consolidando seus exemplos de fé e devoção. Assim, “sua história de devoção a Nossa Senhora do Rosário confunde-se com a própria história dos Catopês de Bocaiuva” (RAMOS, 2011, p. 77).

Até então só haviam festejos dedicados a Nossa Senhora do Rosário, realizada no mês de outubro, como aponta a mestre Lucélia:

[...] só existia a festa de Nossa Senhora do Rosário, não existia nenhuma outra festa, era rezada só em outubro, só que eles ensaiava no decorrer do ano, e... depois que passava a quaresma, semana santa. Faziam visita às juízas né, que é a imagem mais singela de Nossa Senhora é a juíza, que tem por obrigação ta fazendo interseção, e... ta recolhendo donativos. [...] e era muita juíza, sabe, então dividia o grupo, Nossa Senhora do Rosário dividiu

²³ “Essas informações são provenientes dos relatos do seu falecido pai João do Lino Mar, mais conhecido como João Besouro, o antigo Mestre do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.” (RAMOS, 2011B, p. 76)

em dois, pai levava um e mandava Manezim, que é um vizinho nosso que já faleceu que é afilhado de pai, levar o outro, aí eles dividiam. Um cortava por Pernambuco [bairro da cidade], por exemplo, e o outro por Beija Flor e esses outros lugares pra pegar, mas aí unia o grupo de novo, que era dois portas bandeiras, aí unia o grupo, depois que tornava unir o grupo, ficavam todos juntos, e essas juízas formavam de certa forma um reinado, por que eram tantas, e que antigamente também, quando era vespando [às vésperas] as festas, que as pessoas colocavam as toalhas, onde tivesse uma toalha branca com um jarrinho, era a juíza, as juízas colocavam uma toalha branca com o jarro de flor na janela (LUCÉLIA PEREIRA, 2010a).

Dentre as juízas²⁴, importantes personagens rituais apresentadas no depoimento da mestre Lucélia, haviam ainda as juízas perpétuas, eleitas pelo grupo como intercessoras espirituais e materiais:

[...] existem elas: juíza perpétua e juíza de ano né. Só que aqui a nossa perpétua morreu há muitos anos. Rita... chamava ela de Rita por Fiucha, assim ela morreu tem muitos anos mesmo, aí dela pra cá nós agente já não pôs ninguém porque infelizmente a responsabilidade que ela carregava muita gente nova que tentou pegar não conseguiu, então a gente resolveu opinar por não.

Fábio: Quais eram as responsabilidades dela?

Era essa que eu citei, era de [...] era de... recolher, por exemplo, se tinha uma janta pros catopês, né, que a gente dava pros catopês, parecido, era ela a responsável por ajudar a recolher os donativos, ela fazia interseção, orações pelo grupo. Promovia, assim, rezas do terço durante o ano, promovia as novenas, entendeu? É tanto que antes de buscar o reinado, ela era buscada primeiro, porque era tipo uma guardiã do grupo, entendeu? Como se fosse uma guardiã do grupo, entendeu? (LUCÉLIA PEREIRA, 2010a).

Além da juíza Fiucha, lembrada pela mestre Lucélia, Ramos (2011) apresenta ainda a Dona Bárbara, Dona Joana e Maria Bonita, pessoas que exerceram árduas tarefas durante suas vidas devocionais existentes no período do mestre Sebastião Sanforosa.

Sob o comando do mestre Sebastião, o Terno de Catopês exercia sua devoção apenas nas festas de Nossa Senhora do Rosário, sendo proibidas outras manifestações ativas na sociedade bocaiuvense da época. Nesse período, o grupo era composto apenas por homens, com vestimentas padronizadas nas cores brancas para as calças e azuis para as camisas. Os instrumentos eram manufaturados, compondo-se de madeira, couro e cordas (RAMOS, 2011).

²⁴ As juízas eram mulheres que se encarregavam de interceder com orações pela boa realização dos festejos, além buscar donativos.



FIGURA 3 – Terno de Catopês Nossa Senhora do Rosário do Mestre Sebastião Sanforosa, década de 1940
Fonte: Museu Municipal de Bocaiuva

Com o falecimento do Mestre Sebastião, com mais de 80 anos, na década de 1940 houve um cisma no grupo por causa de uma disputa interna por seu comando, resultando na suspensão dos festejos no ano de 1946 (MESTRE LUCÉLIA, 2010a). Os bastidores da separação são motivos de muitos antagonismos vividos até hoje e os relatos dos mestres dos de cada grupo tendem a privilegiar seus antecessores mais próximos, forçando-me a tomar uma posição mais neutra diante da ausência de fontes documentais fidedignas.

Com a ausência do festejo nesse ano, um grupo de pessoas influentes na vida política e social da cidade sugeriu a divisão do grupo em dois, denominando um dos grupos de Terno de Catopês Nossa Senhora do Rosário, sob o comando do mestre João do Lino Mar, e o outro de Terno de Catopês Divino Espírito Santo, cujo mestre seria o senhor João Pretinho (MESTRE JOCIL, 2010a).

A partir desse momento, com a existência de dois grupos, as diferenças passaram a se acentuar, mas ainda com permanência de elementos em comum. Nesse período, em função da divisão de atribuições, surgiu a festa do Divino Espírito Santo, que passou a acontecer nas proximidades do dia em que Igreja comemora o Pentecostes (JOCELINO LEITE, 2010a). Já a festa de São Benedito surgiu pela metade da década de 70, por iniciativa do mestre do Terno Nossa Senhora do Rosário, João do Lino Mar, e sua esposa, Maria das Dores (RAMOS, 2011; LUCÉLIA PEREIRA, 2007).

Os grupos possuem atualmente como mestres o senhor Jocelino Leite Rodrigues sob o comando do Terno Divino Espírito Santo e a senhora Lucélia Pereira sob o comando do Terno Nossa Senhora do Rosário. Os dois mestres procuram claramente dar continuidade ao

“sistema” de trabalho dos mestres anteriores, evidenciando suas particularidades e as relações resultantes das diferenças de perspectivas sobre a expressão devocional dos Catopês.

Diante da complexa e ainda obscura realidade histórica, penso que os grupos configuraram-se como uma continuação segmentada do Terno original. Acredito, ainda, que se pode inferir que os Catopês de Bocaiuva estão, no mínimo, em sua quarta geração de mestres, conferindo-lhes um caráter tradicional pelo menos centenário.

Enfim, esse breve relato histórico teve como objetivo a inserção dos grupos em um panorama macro e micro-social que tem se formado ao longo dos tempos. Mas, para uma compreensão mais próxima da realidade em questão, apresento algumas informações sobre cada grupo separadamente.

Terno Divino Espírito Santo

O Terno de Catopês Divino Espírito Santo constituiu-se do desmembramento do Terno Nossa Senhora do Rosário na década de 1940. Seu primeiro mestre, após a cisão, foi João Vieira Dias, conhecido como João Pretinho, que se manteve no comando até o início de 1980. Apesar dos mais de 20 anos do seu falecimento, o mestre ainda permanece vivo na memória de muitos. Uma informação que comprova tal inferência está em algumas respostas dos questionários aplicados à audiência dos Catopês. Algumas vezes, surgiram lembranças do mestre, apresentando-o, surpreendentemente, como mestre atual do Terno DES.



FIGURA 4 – Grupo do Divino Espírito Santo na década de 1980. Mestre João Pretinho: vestindo camisa branca
Fonte: Acervo Pessoal de Luiz Fernando Dias Leite

Sua memória marcante pode ser compreendida pelo seu zelo com as coisas sagradas, lembradas sempre pelos seus descendentes. Ramos (2011b) ilustra parte de seu caráter como mestre bem como das dificuldades pelas quais precisou passar:

Neste período de chefia, João Pretinho se mostrou uma pessoa conservadora, procurando manter todas as tradições assim como aprendeu em convívio com o Mestre Sebastião Sanforosa. Entretanto, o Terno sempre teve muita dificuldade, principalmente ligadas às questões financeiras tanto do grupo quanto dos participantes, para manter as suas tradições e conseguir uma coesão do grupo. Dessa maneira, as mudanças que acabaram afetando a vida do Terno do Divino aconteceram de uma forma muito mais estrutural que as que afetaram o Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (RAMOS, 2011, p. 91).

Entre as principais mudanças ocorridas durante o período de chefia de João Pretinho encontram-se a inserção de mulheres no grupo e o registro do Terno em cartório, na década de 1970. Tais mudanças apresentam-se como elementos essenciais para a manutenção da manifestação, uma vez que a possibilidade de entrada de mulheres, bem como a de recebimento de donativos como associação de caráter sócio-cultural proporcionaram ao grupo uma maior chance de permanência e resistência diante das inúmeras dificuldades enfrentadas²⁵.

O falecimento do mestre João Pretinho, em 1984, deu lugar ao seu contramestre, Jocelino Leite (Jocil), que já integrava o grupo desde os seus dez anos de idade e mantém-se no comando até hoje. Seu ingresso nos Catopês representa um dos principais motivos de entrada dos membros: o pagamento de promessa.

²⁵ O ANEXO A apresenta um carnê de contribuição à associação Congado Divino Espírito Santo de Bocaiuva, uma das possibilidades realizadas por meio do registro do grupo.



FIGURA 5 – Mestre Jocil

Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, fotos por Fábio Ribeiro

Sob o comando do mestre Jocil, o Terno DES sofreu outra mudança estrutural: a compra de instrumentos industrializados. Com a ajuda financeira de quatro pessoas de importância política na cidade, o mestre foi até a cidade de Belo Horizonte comprar um montante de 29 instrumentos (JUCELINO LEITE, 2010a). Com essa nova característica, o grupo passou a apresentar um diferencial em relação a muitos grupos de Catopês e do Congado em geral, com envolvimento diferenciado com a modernidade. Desse modo, “a década de 1990 e a primeira década do século XXI representaram o fortalecimento desse grupo e sua difusão por cidades do Norte de Minas e Vale do Jequitinhonha” (RAMOS, 2011, p. 94).

Outro ponto relacionado por Ramos (2011) é a tomada de responsabilidade das festas do Divino por parte das escolas do município, desde o ano de 2006, reforçando ainda mais a manutenção do grupo. Assim, as relações sociais presentes na responsabilidade de algumas famílias sobre a organização da festa sofreram alterações significativas. A partir de então, o poder relegado a uma família específica, que geralmente já possuía algum reconhecimento social, diluiu-se na extensão coletiva das comunidades escolares. Portanto, ao mesmo tempo em que se criou uma forma mais sustentável de se realizar a festa, também se democratizou o acesso à organização do festejo, ampliando e diversificando seus agentes.

Atualmente, o grupo possui aproximadamente 45 integrantes, com a particularidade assaz interessante de ser composto por 19 pessoas de uma mesma família. Essa característica confere ao Terno uma unidade e coesão social significativa para sua manutenção diante da

variabilidade de integrantes vindos de outras regiões, fato constante nos dois grupos da cidade. Dessa forma, mantém-se uma base comum de dançantes, possibilitando um maior engajamento e entrosamento em níveis sociais e musicais. Assim, confirma o mestre Jocil:

[...] nós, graças a Deus, [...] é dezenove [...] só de uma família só. Que nós é que dança né. Então nós num tem assim certos aperto pela turma, porque é uma turma muito humilde, falou pra chegar certim eles chega, né, eles chega junto. Tem um pessoal lá de Gameleira que vem com o maior prazer é, que vem, que dança com nós; tem uns dois de Belo Horizonte, que eles num perde de jeito nenhum (JOCELINO LEITE, 2010a).

No que diz respeito às suas características visuais atuais, o Terno DES utiliza vestimentas azuis, para as camisas e brancas para as calças. Alguns integrantes utilizam camisas vermelhas, simbolizando o Divino, ou brancas. Os capacetes são enfeitados, majoritariamente, com penas de pavão, propiciando um visual que chama a atenção e encanta sua audiência. O grupo se responsabiliza pela festa do Divino Espírito Santo, que acontece no período da celebração cristã de pentecostes.



FIGURA 6 – Terno de Catopês Divino Espírito Santo
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Terno Nossa Senhora do Rosário

O Terno de Catopês Nossa Senhora do Rosário teve como seu primeiro mestre após a divisão na década de 1940 o senhor João do Lino Mar, que comandou o grupo por 57 anos até o seu falecimento, no ano de 2004. O mestre, também conhecido por João Besouro, sempre foi uma pessoa conhecida e admirada por sua dedicação à expressão devocional dos Catopês.

Também fruto de uma promessa, João iniciou-se nos Catopês ainda no colo de sua mãe e nunca mais saiu.



FIGURA 7 – Mestre João do Lino Mar

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/deatrancoso/2515604807/>, foto por Marcelo Oliveira

O Terno Nossa senhora do Rosário, sob o seu comando, sofreu muitas mudanças ao longo dos tempos, assim como o DES. Desse modo, houve mudanças nas cores das roupas, nos festejos, na constituição de integrantes e em questões de cunho legislativo. As roupas, que antigamente eram azuis e brancas, passaram a ser compostas pela cor rosa, representando rosas aos pés de Nossa Senhora (RAMOS, 2011).

Ramos (2011) aponta que a criação da Festa de São Benedito fez parte de outro processo de mudança também muito importante: a aceitação de mulheres no grupo. Inicialmente, as mulheres saíam apenas no festejo de São Benedito, com funções diferenciadas, compondo o coro com as crianças. As vestimentas do Terno feminino são diferenciadas daquelas utilizadas pelos homens, sendo constituídas pela cor branca.

A denominação do grupo de mulheres como Terno feminino me proporcionou um estranhamento e a idéia apressada de segregação. Entretanto, pude notar que essa divisão não existe na concepção dos integrantes, uma vez que as mulheres tomam os mais diversos postos dentro do grupo, apesar de muitas ainda se manterem nas funções originais destinadas a esse grupo.

Assim, como o Terno DES, o NSR também foi registrado, com o nome Terno de Katopês João do Lino Mar²⁶, com o mesmo intuito de facilitar as questões jurídicas no repasse de verbas e na possibilidade de representação legal no caráter de associação. Essa

²⁶ Não se sabe o motivo pela grafia do nome com a letra “K”.

postura tornou possível a elaboração de um projeto cultural proposto por Ramos (2011), que levou o nome de registro do grupo NSR, resultando no livro *Catopê: o rosário de Bocaiuva*.²⁷

Com a morte do mestre João, o grupo passou ao comando de sua filha, Lucélia Pereira. A mestre conta que seu pai, ao perceber que não estava muito bem de saúde, decidiu lhe entregar a coordenação do grupo. Dentro da igreja ele disse publicamente que estava lhe passando o grupo e lhe entregou o apito: “Esse apito ele nunca havia deixado usar, mesmo.” (LUCÉLIA PEREIRA, 2006). Mesmo quando ela o substituía em outras ocasiões, o apito utilizado era outro, de plástico. Mas segundo ela “nesse dia ele me entregou e pode-se dizer que comecei a coordenar ‘mesmo’, mas com a ajuda de todos, por que sozinha não sou nada não” (LUCÉLIA PEREIRA, 2006). Dessa forma, se revelou mais uma grande mudança no grupo, que passou da restrição às mulheres ao comandado de uma. A mestre Lucélia sempre afirma que ainda hoje é muito difícil ser uma mulher no grupo e que precisa ser mais rígida do que seu pai para manter o respeito.

O grupo possui aproximadamente 40 integrantes, mas, assim como no DES, trata-se de uma quantidade flutuante, pois há muitos integrantes que se mudaram para outras cidades, mas aparecem em algum dos festejos para cumprir suas promessas. Além da responsabilidade sob as festas de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário, o grupo ainda participa de festivais, das Festas de Agosto em Montes Claros e de outros eventos e festividades²⁸.



FIGURA 8 – Terno Nossa Senhora do Rosário
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

²⁷O projeto foi patrocinado pelo Fundo Estadual de Cultura da Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais e apoiado pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Bocaiuva.

²⁸O grupo também participou do lançamento do cd *Tum tum tum* da cantora Déa Trancoso, no projeto Stereoteca, na capital mineira, Belo Horizonte.

CAPÍTULO III

Os distintos elementos culturais e suas inter-relações na performance musical dos Ternos de Catopês

Ao longo da realização deste trabalho, ficou cada vez mais evidente que a performance musical não pode ser resumida apenas aos seus elementos estruturais intrinsecamente musicais. A performance pensada enquanto fenômeno comunicativo precisa ser abordada de forma que se compreendam suas estruturas internas, bem como aquelas que a envolvem, por meio de uma relação de reciprocidade de influências. Nesse direcionamento, a compreensão dos elementos delineadores do fazer musical e dos principais agentes desse processo é significativamente importante para se lançar luzes o suficiente para identificar, analisar e entender os principais elementos característicos da performance musical dos grupos.

Portanto, este capítulo busca alcançar a compreensão de alguns desses elementos, promovendo uma perspectiva mais ampla da performance musical e, conseqüentemente, apontando para novos direcionamentos e focos de análises posteriores.

As contribuições analíticas e discursivas tiveram como foco os elementos que surgiram como os mais relevantes durante as observações. O tratamento teórico possibilitou a identificação desses elementos em outros trabalhos científicos com manifestações semelhantes, ampliando assim, o leque de informações sobre o Congado e sobre a cultura popular brasileira. Dessa forma, este capítulo pretende apresentar a compreensão da estrutura ritual dos festejos; as funções do entretenimento e da eficácia na performance; a audiência no contexto performático; as relações entre a religião e performance; o simbolismo que intercede o mito e a performance; e a presença do corpo dançante na prática músico-ritual.

A estrutura ritual

O desenvolvimento ritual dos festejos aos santos apresenta-se como forma de expressão do valor de tradição que perpassa a performance musical dos Catopês. Assim, a correta atualização dos passos dos antepassados é uma forma de respeito e de cumprimento das obrigações devocionais.

O ritual congadeiro em Bocaiuva é expresso nos festejos a São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário. A estrutura básica é a mesma nas três festas, com pequenas particularidades. Dessa forma, serão apresentadas as principais características

estruturais dos rituais de forma geral, apontando suas características distintivas, quando necessário.

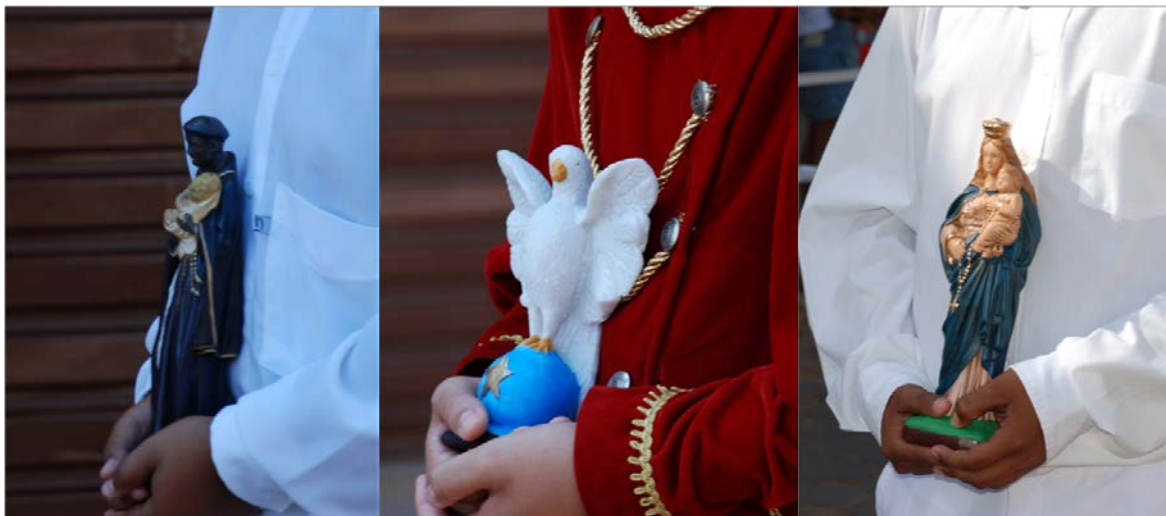


FIGURA 9 – Os santos festejados: São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário
 Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, fotos por Fábio Ribeiro

A estrutura e o desenvolvimento do ritual são promovidos ao longo do tempo por meio das relações entre seus principais agentes no contato com o sagrado. Na medida em que se aproximam os dias das festas, as atividades se intensificam, os ensaios são mais frequentes e as orações tornam-se mais efusivas. Quando se aproximam os momentos finais, os integrantes retornam para a sua vida diária, pouco distinta da sociedade em que se destacam enquanto Catopês. Assim, os dias de celebração são cercados de outros momentos de preparação e reflexão sobre as práticas rituais.

Em torno de duas ou três semanas antes dos dias de festa iniciam-se os ensaios, buscando refazer a atmosfera devocional de todos os anos. Os ensaios do Terno NSR são realizados no quintal da casa da mestre Lucélia, compartilhado com a casa do seu falecido pai, onde moram suas irmãs. O espaço, já apertado pelas novas construções, ainda comporta o grupo e sempre relembra a presença do mestre João, por conter ainda alguns de seus utensílios utilizados na fabricação dos tambores. Os ensaios do Terno DES acontecem no terreiro da casa do falecido mestre João Pretinho, também compartilhado pelas residências de seus descendentes. Desse modo, o *quorum* das reuniões logo se faz, uma vez que boa parte dos integrantes reside no local ou nas suas proximidades. Os dois Ternos guardam seus instrumentos em um pequeno cômodo.

Os ensaios são sempre iniciados com o toque da Caixa de Chama²⁹, apontando o ritmo a ser executado. Nesse momento, os mestres cobram o entusiasmo na dança e no canto, bem como o ajustamento rítmico geral. Pude presenciar ainda, um momento de renovação do repertório em que uma integrante do Terno NSR apresentou uma nova canção a São Benedito: *São Bendito chegou com seus cachos de flor, atirando pétalas por pétalas nos pés de Nosso Senhor...*(DVD 1 – Faixa 5).

Durante os períodos de ensaios, os mestres preparam o grupo espiritualmente, escolhem e apresentam as músicas. Os contramestres de cada grupo ficam responsáveis pela conferência do estado de conservação e a da afinação de cada instrumento. Ao perceber que os grupos estão coesos e preparados espiritualmente, os mestres os guiam até as ruas da cidade, preparando também a sociedade para o festejo que se aproxima. Desse modo, os ensaios caracterizam-se como momentos de ajustes comportamentais, musicais, sociais e espirituais, buscando reunir as novas experiências e organizando-as de acordo com os níveis culturais de tolerância.

Ao aproximarem-se os quinze dias anteriores aos festejos, ocorre concomitantemente aos ensaios a visitação às casas do mordomo e do festeiro. O início da festa pode ser visto a partir desse momento, em que os donos da casa recebem os Catopês partilhando experiências e um breve lanche.

Chegando a sexta-feira que antecede o sábado e o domingo festivos, os Catopês finalizam o *trido* – sequência de três noites de orações realizadas nas casas dos mestres – e, se estiverem em bom número, saem às ruas anunciando a chegada da festa, entregando suas expectativas nas mãos dos santos por meio de orações, canto e dança.

O sábado festivo é o dia “oficial” de abertura do ritual, momento em que a sociedade tem maior ciência do festejo. Assim, o translado da bandeira saindo da casa do mordomo (um dos responsáveis pela organização da festa e por guardar a bandeira) até a porta da igreja vai anunciando a festa, preparando seus agentes para a internalização dos elementos necessários ao exercício da devoção. Nesse dia, os Catopês saem das casas dos mestres, não uniformizados, em direção à casa do mordomo, seguindo sempre os mesmos procedimentos de preparação musical e espiritual. Na casa do mordomo, espera a Bandeira a ser levada ao mastro e ser levantada juntamente com as preces.

²⁹ Tambor com característica sonora e simbólica distintiva no contexto dos Catopês; responsável por dar início aos ritmos.



FIGURA 10 – Bandeira de Nossa Senhora do Rosário na casa do mordomo
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

O deslocamento pelas ruas é feito com o ritmo do dobrado, de caráter mais rápido e dançante. Chegando ao local, toca-se a marcha, ritmo mais lento e contemplativo, pedindo licença para entrar na casa e louvar o santo do tempo festivo. Canta-se ao santo, beija-se sua bandeira e são dados, por fim, os “vivas” (saudações de louvor), expressando a alegria de cumprir por mais um ano a sua devoção. Posteriormente, institui-se mais um momento de partilha e comunhão social com o oferecimento do lanche. Ao final, no momento de levar a bandeira em direção ao mastro, os Ternos tocam a marcha e saem de costas, em sinal de respeito. Alguns metros depois, os grupos se viram e passam a tocar o dobrado, levando a bandeira até seu ponto final.

Ao chegar a frente à igreja, os grupos recebem a benção do padre e se dirigem ao mastro, cantando, dançando e rezando. Ao levantar a bandeira, os Catopês expressam seu desejo de que suas preces também sejam erguidas, alcançando os céus e as bênçãos sagradas. Alguns fiéis costumam acompanhar o levantamento do mastro, congregando-se às experiências religiosas dos grupos. Terminando esse momento, os grupos retornam às casas dos mestres, onde agradecem mais uma vez pela festa e recebem as últimas orientações para o início das atividades do próximo dia.

O domingo da festa tem início por volta das 6h, com um café oferecido pelos mestres em suas casas. Assim, aqueles que não puderam se alimentar podem repor suas energias, uma vez que será exigido muito esforço até a hora da próxima refeição, por volta das 12h. Os grupos iniciam suas atividades, rezando, cantando e dançando, saindo em direção à casa do festeiro para a constituição do Reinado – para festas de Nossa Senhora do Rosário ou São Benedito – ou do Império – para a festa do Divino Espírito Santo.



FIGURA 11 – O Terno NSR recebe a bênção das Bandeiras para o início de sua jornada no Domingo de Festa
 Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Ao chegarem à residência do festeiro, os grupos aguardam a organização do cortejo, estruturado da seguinte forma: Ternos de Catopês; o andor com a imagem do santo; corte (reinados ou império), com seus reis, rainhas, imperador e imperatriz; e a banda de música da cidade. Entretanto, dentre os festejos observados, a banda de música não esteve presente.



FIGURA 12 – Séquito real na Festa Nossa Senhora do Rosário
 Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Constituído o império ou o reinado, o cortejo segue em direção à igreja, para a celebração da missa. À porta da igreja, os grupos cantam e tocam o ritmo da marcha

informando sua chegada e pedindo licença para entrar. A missa é então realizada, mas sem uma liturgia especial, encaixando os festejos dos Catopês em momentos comuns das celebrações.

Ao fim da celebração da missa, os grupos se despedem do templo, saindo de costas e ao som da marcha. Posteriormente, seguem de frente e ao som do dobrado em direção ao local de almoço coletivo. O almoço, preparado pelos familiares do festeiro, congrega em um momento de socialização, unindo os personagens rituais e outros membros da sociedade. Entretanto, assim como aponta Ramos (2011) e Gomes e Pereira (2000), há também uma atualização de hierarquias estabelecidas ao longo dos tempos, em que reis e rainhas são servidos primeiro, seguidos por seus familiares integrantes do séquito real, pelos Catopês e, por fim, pelas demais pessoas presentes.

Após o momento de refeição os Ternos expressam sua gratidão pelo almoço oferecido, cantando em homenagem aos reis e rainhas. O grupo DES normalmente sai às ruas para cumprir as promessas de visitas a outras casas, enquanto o NSR permanece prestando homenagens e agradecimentos ao festeiro e seus familiares. Ao fim desse cumprimento de obrigações, os Ternos retornam para a casa dos mestres, onde são dadas mais algumas informações e é reforçado o compromisso com a procissão ao final da tarde.

Por volta das 17h do domingo, acontece então a procissão do festejo, com a mesma estrutura do cortejo matinal, com maior participação da sociedade e dos membros da Igreja. Esse ensejo pode ser compreendido como o princípio dos ritos finais do ritual, caracterizando-se pelas orações de agradecimento pela festa, bem como pedindo forças para o cumprimento das obrigações no próximo ano.

Após o retorno à igreja, os agentes rituais recebem as bênçãos do padre e iniciam o sorteio dos próximos mordomo e festeiro. Podem participar do sorteio quaisquer pessoas que tenham o interesse. Geralmente, são membros participantes dos grupos, familiares ou maiores freqüentadores dos festejos, que costumam realizar a festa por cumprimento de promessa.

Após o sorteio, o padre abençoa os novos realizadores da festa e os grupos seguem levando a bandeira e a coroa para os sorteados, fechando, assim, o ciclo ritual e instituindo o início do próximo. Ao final da entrega, os grupos retornam às casas dos mestres para guardar os instrumentos, agradecer por mais um ano de festa e pedir pelo bom andamento do próximo.

Assim, o contexto ritual pode ser compreendido por três fases: a preparação para a festa, as visitas aos mordomos e festeiros, culminando com a realização do festejo aos santos. Essa estrutura foi sintetizada por Ramos (2011) no QUAD. 1 a seguir:

QUADRO 1

Dinâmica das Festas dos Catopês de Bocaiuva

Atividades dos Ternos de Catopês de Bocaiuva na Realização das Festas em Devoção aos Santos Congadeiros		
1º Momento – Preparação para a Festa	2º Momento – As Visitas a Mordomos e Festeiros	3º Momento – A Realização do Festejo
<ul style="list-style-type: none"> • Ensaios com os participantes dos Ternos de Catopês; • Acompanhamento dos preparativos para a Festa, sendo que o Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito coordena as festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário; e o Terno de Divino Espírito Santo coordena a festa do Divino Espírito Santo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Primeiro momento em que os Ternos de Catopês saem às ruas da cidade tocando os seus instrumentos; • Visita às casas de mordomos e festeiros, realizadas a uma semana da Festa, sendo considerado o ato que abre os festejos para o Santo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Levantamento de mastros; • Instituição dos reinados e o império; • Realização da missa solene; • Realização do almoço comunitário; • Realização da procissão com a bênção final da festa; • Finalização e entrega da bandeira e da coroa para o mordomo e o festeiro do próximo ano.

Fonte: Ramos (2011)

Por meio da contextualização apresentada, acredito ser possível compreender melhor as principais relações entre a performance musical dos Catopês e a conjuntura sociocultural que a abarca. Nesse direcionamento, serão apresentadas as principais interpretações obtidas a partir das análises desse contexto. As primeiras interpretações a seguir dizem respeito à relação entre a eficácia e entretenimento na performance musical. Assim, tais interpretações encontram na estrutura ritual uma base significativa, pois os diversos contextos de participação apresentam-se como principais delineadores do trânsito entre a eficácia e entretenimento na performance.

Eficácia e entretenimento na performance musical

A díade eficácia/entretenimento revela aspectos infra-estruturais da performance musical, caracterizando-se como ponto de negociação simbólica de elementos socioculturais. O trânsito entre a performance teatral e ritual é constantemente promovido pelas relações entre a audiência, as formas de execução musical e os contextos rituais. Destarte, a compreensão desses aspectos apresenta mais uma possibilidade de compreensão da performance musical e sua relação com tais elementos.

Assim, o foco desta seção está, mais especificamente, em compreender a relação entre os conceitos de eficácia e de entretenimento na construção da performance dos grupos. Para isso foi feito um cruzamento e interpretação dos dados obtidos pela observação dos seguintes itens: (1) estruturas rítmicas, (2) discursos dos integrantes e (3) participação e engajamento da audiência.

Eficácia e entretenimento

A díade eficácia/entretenimento é presente nas discussões teóricas de Schechner (2003, 2006) e Turner (1996), buscando compreender as relações de transição entre drama social, drama estético, teatro e ritual.

O teatro e o ritual são compreendidos como eventos cujas principais diferenças estão na relação com os participantes. Assim, o ritual é o evento do qual os participantes dependem, enquanto o teatro depende dos seus participantes (SCHECHNER, 2003, 2006). O movimento do teatro para o ritual acontece quando a audiência é transformada de uma coleção de indivíduos separados em um grupo ou congregação de participantes.

Como visto no capítulo 1, o conceito de drama social é definido por Turner (1988) como um conjunto de processos sociais surgidos em contextos de conflito, harmônicos ou não, dividido em transgressão, crise, reparação e reintegração ou cisma. Em contraponto ao drama social, há o drama estético, cujas principais características são a criação de tempos, espaços e caracteres simbólicos, a predeterminação do fim da história e o caráter de ficção. Nos dramas sociais as muitas histórias estão em dúvida, são mais reais. Assim, o drama social e o estético diferenciam-se principalmente por seus focos na eficácia ou no entretenimento. Enquanto o drama social possui inúmeras variáveis, o drama estético é quase inteiramente pré-arranjado, menos instrumental e mais ornamental.

Na tentativa de converter comportamentos reais em comportamentos simbólicos, há dois tipos de transformações básicas: (1) deslocamento de comportamentos anti-sociais e

injuriosos por gestos e exibições ritualizados e (2) invenção de personagens para agir em eventos fictícios ou reais, por serem encenados (como teatro documentário, filme ou jogos romanos tipo gladiatorial) (SCHECHNER, 2003, p. 116).

Uma performance pode ser tanto teatral quanto ritual, dependendo do seu contexto e das suas principais funções. Se ela possui mais qualidades que se propõem a transformar algo, tenderá à eficácia, caracterizando-se, portanto, como uma performance ritual. Se acontece o contrário, tendendo-se para o entretenimento, trata-se de uma performance teatral. Assim, ser performance teatral ou ritual depende do nível de elementos ou qualidades que buscam a eficácia e entretenimento.

Isso pode ser uma questão de perspectiva, pois um determinado evento pode ser visto pelas duas formas. Schechner (2003) aponta que um musical da Broadway é entretenimento caso se concentre apenas no que acontece no palco, mas pode ter também um enfoque na eficácia, se pensado com toda a estrutura social que o abarca. A eficácia e o entretenimento são, portanto, pólos de um fluxo contínuo entre teatro e ritual. Assim, “A polaridade básica está entre eficácia e entretenimento, não entre ritual e teatro”³⁰ (SCHECHNER, 2003, p. 130).

Portanto, a eficácia e o entretenimento são os elementos que transitam entre drama social e estético, assim como entre o teatro e o ritual, caracterizando-se como um dos pontos originais da performance. Nesse sentido, quando a eficácia possui maior domínio na performance, esta tende a ser universalista, alegórica, ritualizada e vinculada a uma ordem mais ou menos estável. Quando o entretenimento domina, a performance torna-se individualizada, *show business*, constantemente se adaptando aos gostos da audiência instável (SCHECHNER, 2003, p. 134).

A diáde eficácia/entretenimento na construção da performance musical

Estruturas rítmicas e densidade sonora

Um olhar mais atento para a relação entre as estruturas rítmicas e suas formas de execução em determinados contextos pode revelar como determinado grupo concebe sua prática musical dentro do contexto ritual. Entretanto, é necessário destacar que as estruturas rítmicas não são os únicos aspectos que podem delimitar o trânsito entre a eficácia e entretenimento. Dessa forma, apresento aqui apenas um recorte analítico a fim de endossar as argumentações a respeito do assunto.

³⁰ The basic polarity is between efficacy and entertainment, not between ritual and theater.

Nesse sentido, pude notar que os dois grupos revelam diferentes nuances em suas performances, principalmente no trato da eficácia e do entretenimento. Essas diferenças foram observadas nas características técnicas e sonoras gerais de cada grupo nos contextos de performance ritual.

O ritmo da marcha, por seu andamento mais lento e pelos contextos de execução, sugere a reflexão, com ênfase na expressão emotiva do canto e com movimentos corporais mais contidos, tendendo à eficácia. O dobrado, com andamento mais rápido, é mais dançante e possui maior ênfase na eficácia em momentos mais isolados, sem evolução nas ruas, como o levantamento do m astro. Em contextos de rua, há um maior equilíbrio entre eficácia e entretenimento.

A utilização do termo *estruturas rítmicas* refere-se às variadas articulações que compõem os ritmos da marcha e do dobrado nos dois grupos. Entretanto, tais estruturas, assim como os ritmos que compõem, não serão apresentadas e analisadas por completo aqui, mantendo esse espaço reservado no capítulo V. Desse modo, ao citar os ritmos dobrado e marcha nas relações com a eficácia e entretenimento, subentenda-se que se tratam das estruturas de articulações que os formam.

A forma como os instrumentistas executam as estruturas básicas e as desenvolvem proporciona variações de densidade sonora. Essas variações, que se dão por meio de notas acrescentadas aos padrões básicos de cada instrumento, revelam o reforço ou a subversão parcial do equilíbrio entre a eficácia e entretenimento em cada ritmo.

No DES, a marcha é executada com uma maior densidade sonora, com muitas variações e notas de preenchimento. A esperada baixa densidade sonora pode ser compreendida como resultante dos códigos de conduta dos instrumentistas nas situações rituais em que a marcha é executada. Ao subvertê-la, a performance ameniza os momentos reflexivos em que o canto deveria prevalecer e o ritmo deveria expressar a solenidade esperada para o momento marcando os tempos fortes. Isso torna o ritmo mais dançante, levando a canção a ser menos contemplativa, diminuindo o lirismo e poder expressivo do canto e tendendo ao virtuosismo.

O dobrado no DES também é tocado com alto grau de variação e virtuosismo e, às vezes, é utilizado em momentos de procissão³¹, contexto em que se espera apenas a marcha.

³¹Os termos procissão e cortejo são tratados diferentemente, de acordo com a perspectiva de Brandão (1985), que apresenta três áreas de participação na Festa de Nossa Senhora do Rosário, relativas aos agentes da Festa, agentes da Igreja e agentes da Congada. A procissão refere-se aqui ao “desfile” pelas ruas com membros da igreja realizando orações – presença de todos os agentes. O cortejo diz respeito à comitiva que encaminha o séquito real à Igreja, sem a presença de membros do clero.

Assim, a forma e os contextos de utilização dos ritmos pelo grupo revelam uma busca por elementos de entretenimento, sem deixar, entretanto de privilegiar a eficácia. O DES busca, portanto, um maior equilíbrio entre os elementos essenciais do ritual e aqueles resultantes de processos culturais ligados ao turismo e à folclorização. Enfim, mesmo possuindo diferentes ênfases, a eficácia é o ponto central dos dois ritmos, pois “a transparência dos padrões rítmicos básicos através de sua reiteração periódica e invariada, e a circularidade decorrente desse comportamento musical, são necessárias às funções rituais de maior profundidade” (LUCAS, 2002, p. 237).

O Terno NSR mantém a baixa densidade sonora da marcha, com pequenas e localizadas variações no Chama. Com a pouca presença de improvisação e maior ênfase no canto, sua performance revela-se mais tendenciosa à eficácia do que no DES. A ausência de elementos de alta densidade sonora reflete a maior ênfase na eficácia ritual em detrimento do entretenimento. O grupo busca, dessa forma, reforçar o momento reflexivo do ritual, dando maior destaque aos elementos expressivos da voz.

A performance do dobrado pelo grupo NSR possui maior número de variações, como se espera. Mas tais variações não são tão constantes como no outro grupo, caracterizando também uma maior preocupação com a eficácia. Desse modo, o grupo caracteriza-se pela maior contensão de elementos rítmicos de alta densidade sonora, restringindo-os àqueles instrumentistas mais habilidosos e aos momentos mais dançantes do ritual.

Portanto, os dois grupos possuem formas diferentes de tratar as densidades sonoras dos ritmos. Ambas as performances são rituais, pois a eficácia é sempre o foco. Entretanto, no grupo DES há uma tendência ao equilíbrio em muitos momentos rituais enquanto no grupo NSR os elementos de alta densidade sonora se restringem a alguns momentos e executantes, buscando, portanto, maior eficácia. Lucas (2002), em seu trabalho sobre as estruturas rítmicas das comunidades congadeiras dos Arturos e do Jatobá, na região metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais, apresenta resultados semelhantes, em que o distanciamento dos padrões rítmicos básicos, por meio da execução de repiques, revela relaxamentos em relação às obrigações religiosas.

A presença desses repiques, segundo Lucas (2002), podem revelar outras interpretações. Esses recursos musicais podem representar um processo de mudanças e de escolhas a respeito do futuro da manifestação, bem como das relações entre as gerações que compõem os grupos e suas diferentes ênfases.

Em concordância com as interpretações de Lucas (2002), os trabalhos de Mendes (2004) e Queiroz (2005), no contexto congadeiro de Montes Claros, Minas Gerais, apontam o

entretenimento como parte inerente à cultura, assumindo para os jovens, maiores proporções. Mas, com a experiência adquirida ao longo dos anos, esses integrantes vão assimilando as coisas sagradas e suas responsabilidades intrínsecas. Portanto, ocorre um processo de internalização dos elementos rituais e, conseqüentemente, o desenvolvimento da eficácia.

Uma conclusão assaz interessante é o apontamento de Lucas (2002) em relação ao estabelecimento hierárquico promovido pelo comportamento rítmico e seu conseqüente reforço das matrizes africanas. Desse modo, assim como no contexto estudado por Lucas (2002), a performance rítmica dos Catopês e as nuances presentes no trânsito entre eficácia e entretenimento apresentam-se como elementos de resistência e manutenção, numa relação de oposição binária de processos identitários. Nessa relação, segundo Silva (2000), uns processos procuram manter uma estabilidade identitária e outros que procuram desestabilizá-la. As escolhas performáticas dos membros revelam, portanto, quais elementos estão aptos ao diálogo e à ressignificação, bem como aqueles que devem permanecer intactos.

A audiência e seus contextos de participação

Acredito que há códigos de conduta esperados de uma audiência em cada evento do ritual. Assim, a forma como ela se porta pode indicar seu nível de comprometimento e, conseqüentemente, o grau de coletividade que envolve os participantes. Nesse direcionamento, o foco de análise aqui são os comportamentos da audiência nos contextos rituais e a ênfase que eles revelam na eficácia ou no entretenimento.

A audiência dos Catopês não é homogênea, apresentando diferenças de acordo com os momentos em que tem contato com os grupos. Seguindo sua participação nos contextos rituais, a audiência pode ser dividida em três categorias básicas: audiência informal, audiência híbrida e audiência formal. A audiência informal, geralmente tem contato com os grupos em seus desfiles na rua, não possui muito envolvimento no ritual e é atraída apenas pelos elementos musicais, pela dança e pelos aspectos visuais. A audiência híbrida é aquela cujo grau de formalismo não pode ser bem definido, pois nela mesclam-se o público que acompanha o cortejo até seu objetivo final (missa, levantamento do mastro, visita a uma casa...) e aquele que acompanha apenas para aumentar o tempo de apreciação. A audiência formal participa de todos os eventos, geralmente composta por pessoas com alguma função mais ativa no ritual ou por devotos que costumam seguir a tradição dos festejos.

A audiência informal tende ao entretenimento. A performance, para esse ajuntamento social é teatral, não promovendo transformações, pois não os levam a possuir um sentimento

de coletividade e engajamento social no que diz respeito ao momento ritual. Seus códigos de conduta são mais amplos, podendo comportar-se de forma mais ou menos indefinida, realizando julgamentos estéticos, envolvendo-se ou não com a performance. Destarte, “permanecer distante significa rejeitar a congregação, ou ser rejeitado por ela, como um cisma, excomunhão ou exílio”³² (SCHECHNER, 2003, p. 137).

A audiência híbrida possui múltiplas características, combinando os desejos, intenções e níveis de participação. Apesar dessa multiplicidade, ela pode ser compreendida como tendenciosa ao entretenimento, pois seu nível geral de participação e envolvimento no ritual não é explícito o suficiente para se pensar o contrário. Entretanto, nessa categoria de audiência a possibilidade de congregação ou de distanciamento é constante, podendo guiar sua conduta para o comportamento de devoto ou de turista. Pode-se, portanto, ocorrer o movimento do teatro para o ritual, “quando a audiência é transformada de uma coleção de indivíduos separados em um grupo ou congregação de participantes”³³ (SCHECHNER, 2003, p. 157). Assim, para aqueles que “passam” a performance é teatro, para os que permanecem, acompanham e partilham é ritual.

A audiência formal é composta por um conjunto de indivíduos cujo sentimento de coletividade é inerente. É uma audiência presente nos diversos contextos rituais, que seguem os cortejos e procissões até o seu objetivo final e, ali, comungam dos mesmos objetivos. Seu principal foco é, portanto, a eficácia, votando-se para os elementos rituais, sacralizando espaços, enfatizando os procedimentos corretos e aplicáveis a cada momento. Assim, o código de conduta dessa categoria de audiência é mais rígido, exigindo-se maior comprometimento com o ritual.

Enfim, a relação entre eficácia e entretenimento na perspectiva da audiência depende dos contextos pelos quais ela tem contato com os grupos, bem como dos seus objetivos e comprometimento com o ritual. Assim, os códigos de conduta se modificam de acordo com essas variáveis, caracterizando a audiência como um elemento diversificado na performance musical, exercendo funções que promovem a transposição da performance teatral (em termos metafóricos) à performance ritual ou vice-versa.

³²[...] staying away means rejecting the congregation, or being rejected by it, as in schism, excommunication, or exile.

³³[...] when the audience is transformed from a collection separate individuals into a group or congregation of participants.

Entretenimento eficaz: brincar, dançar, cantar, louvar, performar

Brandão (2001) afirma que o catolicismo popular tem a característica de sacralizar espaços não destinados aos momentos religiosos e sua relação com o turismo proporciona a “profanização” de espaços sagrados. Acredito que isso se deve pelo trânsito constante entre os elementos performáticos da eficácia e do entretenimento. Essa constante negociação revela-se muito presente na música dos Ternos de Catopês de Bocaiuva, cuja performance é ritual, mas com níveis diferenciados de entretenimento e eficácia. A forma e os momentos de ênfase na eficácia ou no entretenimento revelam tensões entre as concepções dos integrantes, suas práticas e as relações sociais advindas da relação modernidade/tradição, principalmente aquelas ligadas às táticas de resistência.

O grupo DES apresenta maior evidência de elementos de entretenimento, com maior variabilidade e improvisos. Assim, sua negociação com elementos modernos ligados ao turismo e sua relação com a audiência informal torna sua performance diferenciada do terno NSR que, por sua vez, apresenta menor evidência de elementos de entretenimento e maior ligação com a audiência formal. As manutenções de padrões rítmicos pelo grupo NSR e a menor quantidade de improvisos e variações caracterizam o uso de menor densidade sonora em momentos rituais mais reflexivos, reforçando o caráter de busca pela eficácia.

Apesar das diferentes ênfases apresentadas nos grupos, a presença do entretenimento possui um valor simbólico relevante para a devoção nos dois Ternos. Assim, o cantar, tocar e dançar se mesclam com o brincar. Mas o brincar é sério, tratado como um elemento indissociável da eficácia ritual, com seus valores performáticos essenciais. Nesse direcionamento, as palavras do mestre Jocil apresentam uma concepção reveladora da importância dos elementos de entretenimento para a eficácia ritual:

Nessa ocasião nós era um grupo né, mas nós numa fila ia pra lá e outra fila pra cá e de lá nós performava como se fosse dois grupos, fazia um oito, uma fila por dentro e outra por fora, quando uma saía por fora a outra tava por dentro, então era muito bonito. Então aqueles ossão de boi, eles com as calça, as calça, as calça de primeiro era a calça azul, é porque o ... o retrato que eu tenho aqui é, grandão, ele ta lá no museu, senão eu ia te mostrar, era descalço, de sandália, precata de couro, camisa de toda cor, né, que era, de primeiro tava dançando, aqueles povo tinha intimidade, brincava, aqueles mais velho, eu não ia, eu não, eu era pequeno né, mas eu via, eles punha osso no bolso do outro e sujava de gordura, e falava fulano, cagou na calça, aquilo, oh, aquilo era uma graça [enfático] pro povo! (JOCELINO LEITE, 2010a).

Portanto, a valorização do entretenimento na performance dos Catopês levou-me a crer que há um processo de sacralização dos elementos que o caracterizam. A mestre Lucélia costuma negar a denominação de brincantes para os integrantes do seu grupo. Acredito que isso se deve pela negação de uma conotação negativa atribuída ao termo, bem como da indissociabilidade revelada entre o brincar e o dançar, como elementos “sérios” e essenciais à devoção. Essa valorização dos elementos de entretenimento e sua íntima relação com aqueles ligados à eficácia caracterizam uma performance preocupada com o exercício da devoção e com o relacionamento com sua audiência, promovendo a comunhão social. Assim, a presença do entretenimento na performance musical dos Catopês tem a função dualista de subverter alguns aspectos da eficácia e reforçar outros, também importantes para o exercício da devoção.

Em meio a essa realidade, torna-se assaz importante compreender como o comportamento heterogêneo da audiência influencia na relação entre a eficácia e entretenimento, bem como em outros aspectos da performance musical dos Catopês.

Performance e interação social: o papel da audiência

Consciente de que a performance musical dos Catopês volta-se principalmente para seus próprios integrantes, seus ancestrais e seus santos festejados, acredito também que se torna importante compreender sua relação com a parcela aparentemente externa a esse fenômeno, a saber, sua audiência.

Os ouvintes, platéia ou audiência são as pessoas com as quais os performers compartilham sua música e o contexto musical. Desse modo, os membros da audiência podem assumir o papel de apreciadores, juízes, incentivadores ou até mesmo desestimuladores. Os julgamentos realizados por esse agrupamento de pessoas podem influenciar os modos de apresentação, transmissão e concepção dos elementos musicais e performáticos.

Dessa forma, emerge uma concepção de audiência ativa no processo da performance. Essa perspectiva que a concebe como agente ativo no processo performático foi analisada por Wade (1984), que sugere que a compreensão de sua constituição e de sua relação com os performers depende dos seguintes fatores: constituição da audiência, conhecimento musical dos seus membros, posturas que eles tomam em diferentes tipos de ocasiões e respostas dos performers (p. 16).

Dentro da perspectiva de Zunthor (2000), compreendendo a performance como momento comunicativo em que uma mensagem é transmitida e recebida, pensamos que a

audiência constitui-se como elemento essencial nesse processo. Portanto, o momento comunicativo tem na audiência a representação dos principais elementos de interação social, com suas diversas possibilidades de envolvimento e engajamentos na transmissão de mensagens na performance. Assim, a audiência constitui-se como um ajuntamento social com papéis variados na conjuntura sócio-comunicativa.

A concepção de ajuntamento social aqui utilizada é baseada nas análises de Goffman (2010) a respeito do comportamento em lugares públicos. Inicialmente, ele compreende um ajuntamento como “qualquer conjunto de dois ou mais indivíduos cujos membros incluem todos e apenas aqueles que estão na presença imediata uns dos outros num dado momento” (GOFFMAN, 2010, p. 28). Entretanto, no decorrer de suas análises o conceito vai adquirindo novas propriedades, apontadas pelo próprio autor: “As pessoas presentes umas para as outras são assim transformadas de um mero agregado em uma pequena sociedade, um pequeno grupo, um pequeno depósito de organização social” (GOFFMAN, 2010, p. 259).

Esse grupo socialmente organizado possui múltiplas faces que se constituem de acordo com o lugar e ocasião em que tomam forma. A presença de um ajuntamento em um ambiente espacial determinado cria uma situação social que possui suas regras e códigos de conduta específicos; se essa situação é caracterizada por um “acontecimento, realização ou evento social mais amplo, limitado no espaço e no tempo” (GOFFMAN, 2010, p. 28), ela passa a ser uma ocasião social. Esses e outros conceitos delimitados por Goffman (2010) possibilitaram uma compreensão analítica mais significativa da constituição da audiência dos Catopês de Bocaiuva. A possibilidade de compreender os processos de interação entre a sociedade e os Ternos ampliou minha perspectiva a respeito das suas estruturas subjacentes e, conseqüentemente, da constituição da performance musical.

Metodologia de abordagem e compreensão da audiência

Partindo da premissa de que para se compreender significativamente a performance musical devemos abordar os seus principais componentes, procurei estabelecer caminhos metodológicos que possibilitassem entender o papel da audiência na performance dos grupos. Como eles tocam em muitos espaços, por toda a cidade em seus cortejos e celebrações, sua audiência se apresenta muito ampla e diversificada. Assim, para compreender um fenômeno dessa natureza, buscando abordar as concepções atuantes, os diversos locais, ocasiões e perspectivas, optei pela utilização de uma técnica mais abrangente, escolhendo a aplicação de questionários como artifício metodológico mais aplicável às necessidades e objetivos do trabalho.

Os questionários, semi-abertos e de caráter não probabilístico, foram aplicados junto aos membros da sociedade bocaiuvense, em forma de formulário, com o objetivo de compreender sua visão, conhecimento e valoração a respeito dos Catopês, buscando também o entendimento de forma mais ampla da relação dos grupos com essa sociedade. Foram aplicados 142 questionários subdivididos proporcionalmente ao número de residências em cada bairro. As questões foram divididas em quatro categorias: dados gerais/estratificação (ou categorização) da amostra³⁴, conhecimento sobre os Catopês, visão/perspectiva, e valoração (valor atribuído).

A estruturação do questionário³⁵ buscou compreender essas categorias por meio de questões fechadas e abertas. As questões fechadas foram seguidas de uma aberta para verificar sua validade ou buscar mais argumentos para a interpretação. Todas as respostas, inclusive as abertas, foram tabuladas no software SPSS, na versão 17.0 para Windows.

Assim, as respostas abertas dos questionários foram enquadradas dentro de categorias estabelecidas de acordo com as necessidades interpretativas, para posterior tabulação. Essas categorias foram produzidas de acordo com o (s) núcleo (s) central (is) das respostas, buscando seus principais vínculos conceituais, a fim de encontrar pontos em comum, passíveis de uma generalização mínima.³⁶ Para obter esses vínculos conceituais, mantive como foco os núcleos dos sujeitos e dos predicados das frases, quando possível. Em frases mais complexas busquei elaborar termos generalizantes, de acordo com as recorrências, que pudessem enquadrar os conteúdos enunciados. Para aquelas respostas menos recorrentes e destoantes dos padrões, bem como aquelas consideradas inválidas, foi estabelecida a categoria *outros*.

Dentro da perspectiva de que o pesquisador precisa “produzir” os dados para sua pesquisa, é perceptível que essas categorizações implicam uma pré-interpretação reduitiva e podem influenciar nos resultados. Mas, acredito que, por meio das observações do contexto performático dos Catopês e do conhecimento adquirido em campo, essas categorizações se enquadram ao fenômeno estudado.

Os dados produzidos através dos questionários foram cruzados com informações provenientes do próprio instrumento de coleta, das entrevistas realizadas com os mestres dos

³⁴A categoria de estratificação da amostra serviu apenas como ponto inicial de abordagem, buscando verificar a possibilidade de relação entre algumas categorias sociais e os padrões de respostas resultantes. Como não notei nenhuma influência significativa das categorias nas respostas, optei deixá-las apenas em apêndice – APÊNDICE D – para a contextualização geral da audiência.

³⁵Para uma maior compreensão, ver o questionário no APÊNDICE C.

³⁶O processo de categorização pode ser verificado no APÊNDICE E. No quadro não são apresentadas todas as respostas obtidas, mas aquelas que iniciaram as recorrências.

grupos e com as observações realizadas. A interpretação dessas informações foi cumprida com base nas perspectivas de Goffman (2010) e dos estudos da performance já citados ao longo do trabalho.

Conhecimento sobre os Catopês

Uma mensuração do grau de conhecimento de alguém em relação a qualquer aspecto subjetivo como o fenômeno aqui estudado seria altamente questionável. Desse modo, nosso objetivo não é apresentar e tampouco avaliar o nível de conhecimento da audiência, mas identificar e compreender quais são os principais aspectos da performance dos Catopês que chegam à consciência coletiva dessa parcela social. Por essa perspectiva, apresento os principais resultados relativos ao conhecimento da audiência sobre o Congado e sobre os Catopês.

Segundo Goffman (2010), o conhecimento pode ser compreendido como reconhecimento, seja *cognitivo* ou *social*. O processo cognitivo é aquele pelo qual um “indivíduo ‘localiza’ ou identifica o outro, ligando sua visão a um esquema de informações a seu respeito” (p. 126). O processo de reconhecimento social é aquele de “acolher abertamente, ou ao menos aceitar, o início de um engajamento, como quando se devolve uma saudação ou um sorriso” (p. 127). Aqui é mais aplicável o conceito de reconhecimento cognitivo, uma vez que o objetivo principal de compreensão é o caráter identitário dos Catopês ligado à perspectiva do grupo social que constitui sua audiência.

De modo geral, o conhecimento da audiência sobre o Congado está vinculado à prática performática que chega a eles e à resposta que lhes é inerente; o ponto influente na sua concepção sobre a manifestação é a sua inserção no contexto ritual religioso dos Catopês.

Ao responderem uma pergunta a respeito do conhecimento do Congado, 26% das pessoas afirmam conhecer o termo. Das respostas abertas sobre esse tópico foram categorizados 57 enunciados, sendo que cada resposta poderia se enquadrar em mais de uma categorização. As categorias, por sua vez, compõem as principais concepções relativas ao Congado por parte da audiência entrevistada.

Por meio dos dados apresentados, pude verificar que conhecimento a respeito do Congado apresenta-se principalmente ligado à dança e ao seu caráter folclórico (GRAF. 1)³⁷, o que representa uma somatória de 45% dos dados. As concepções ligadas à manifestação

³⁷As representações gráficas dos dados apresentam números absolutos e evitam a porcentagem. Essa medida foi tomada porque muitas categorias de respostas não são mutuamente excludentes e o número de respostas válidas variou de acordo com as perguntas dos questionários. Assim, a utilização de porcentagem restringiu-se ao texto, na medida em que houvesse necessidade.

enquanto religiosa e tradicional ficaram em segundo plano. Nesse mesmo patamar encontra-se a parcela da audiência que reconhece a ligação entre o Congado e os Catopês, identificando, assim, sua relação de pertencimento.

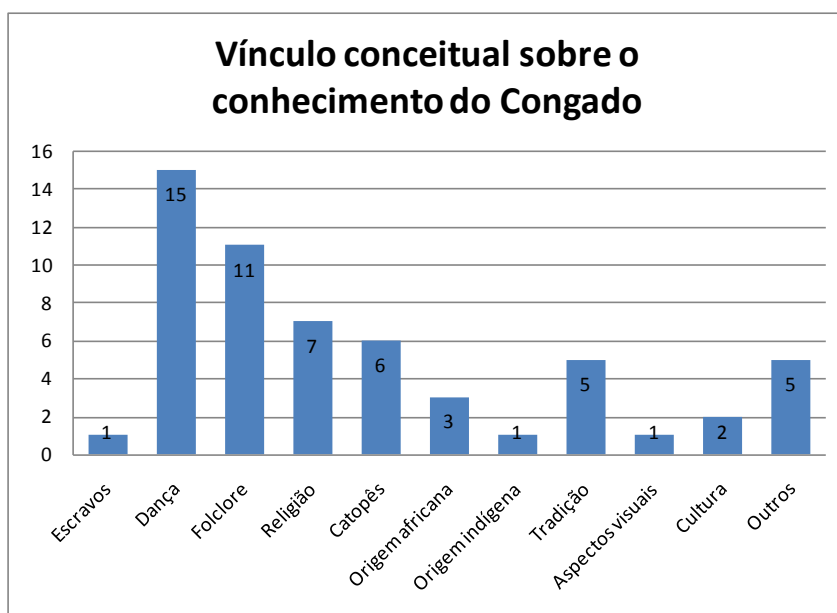


GRÁFICO 1 – Vínculo conceitual sobre conhecimento do Congado

No que diz respeito ao conhecimento sobre os Catopês, 95% afirmam conhecê-los, sendo que 131 (92%) das justificativas foram consideradas válidas para a categorização. Dessa parcela, merecem destaque as concepções ligadas à dança, folclore e religião somando 56%. A música só aparece num segundo nível conceitual, juntamente com as concepções ligadas à cultura, tradição e festejos.

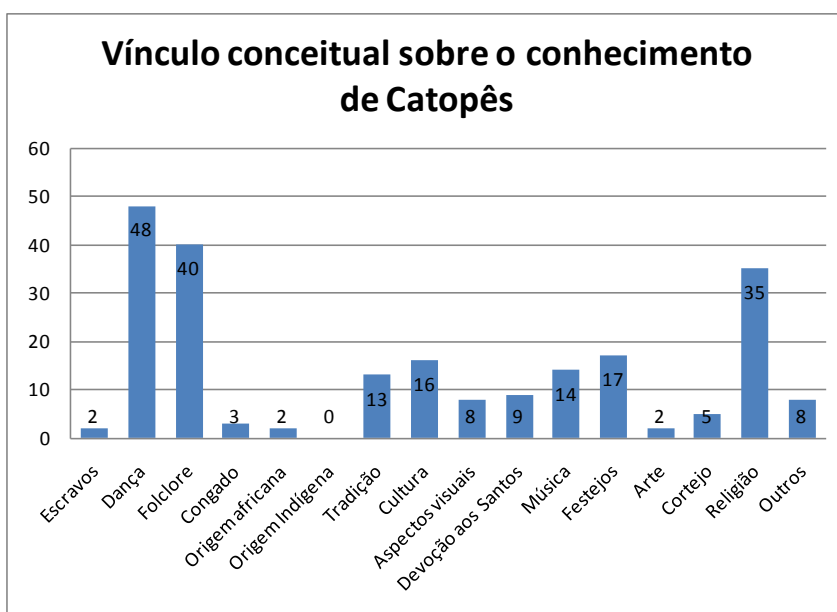


GRÁFICO 2 – Vínculo conceitual sobre o conhecimento de Catopês

Assim, a música parece não se apresentar como principal elemento caracterizador da performance dos Catopês, no que diz respeito ao conhecimento da audiência. Entretanto, ao cruzar essas informações com outras obtidas por questões posteriores do questionário e com as observações realizadas em campo, pude perceber que isso reflete outra perspectiva. Na verdade, essa pouca referência à música acontece por sua intrínseca relação com a conjuntura performática cultural e religiosa em que se insere.

O primeiro ponto argumentativo desse posicionamento é o fato de que parte da audiência compreende a palavra música vinculada ao texto. Uma resposta comum entre muitas pessoas é “Não entendo a letra”, o que representa uma concepção bastante presente nas diversas camadas da sociedade. Desse modo, não entendendo a letra, os ouvintes não compreendem e não percebem a música como um todo, deixando-a em segundo plano. A (in) capacidade de receber as informações performáticas em sua totalidade promove múltiplas concepções a respeito da música dos Catopês.

A performance musical pode ser compreendida como um conjunto de mensagens expressivas, entendidas por Goffman (2010) como aquelas que são “necessariamente ‘sobre’ o mesmo complexo físico causal do qual a agência transmissora é uma parte intrínseca” (p. 23). Essas mensagens trazem informações que podem ser *incorporadas* ou *desincorporadas*. São mensagens incorporadas aquelas em que o emissor comunica através de sua atividade corporal atual, enquanto as desincorporadas são aquelas que chegam após o organismo já ter parado de informar (GOFFMAN, 2010). No caso dos Catopês, as informações incorporadas tem maior ênfase na performance, diluindo a música nas letras, na expressão corporal e vocal no momento da recepção. Enfim, a música é diluída nos diversos elementos contextuais e, assim, os indivíduos constituintes da audiência recebem as informações de acordo com suas experiências e conhecimentos prévios, estabelecendo conexões variadas e concebendo sua música de diversas formas.

O segundo ponto argumentativo, inerentemente relacionado ao primeiro, se refere à valorização da dança na performance dos grupos, tanto por parte dos performers, quanto da audiência. No discurso dos integrantes dos grupos, percebe-se a auto-identificação como “dançantes”. No que diz respeito à audiência, pode-se citar o comportamento das pessoas ao ver os grupos passarem pelas ruas. Nesses momentos, o que parece chamar mais a atenção do público são os movimentos da dança, que são imitados e acompanhados pelos espectadores mais entusiasmados. Assim como no caso das letras, os movimentos corporais estão vinculados à música e parte da audiência pode ver neles a maior expressão musical em detrimento de outros elementos. O corpo, enquanto ponte de acessibilidade e de engajamento

social, revela-se como elemento sociológico expressivo da comunhão alcançada pelos participantes da performance, executantes e audiência.

Essa postura de envolvimento traz a tona questões interessantes no que diz respeito aos motivos de sua realização. Goffman (2010) aponta que:

“[...] quando um indivíduo não sabe o suficiente sobre um assunto para participar dele ‘de dentro’, por assim dizer, e tenta compensar sua alienação vestindo exatamente as roupas certas, empregando exatamente o equipamento certo, ou assumindo exatamente a postura correta, as pessoas ao redor podem dizer que este indivíduo está ‘envolvido demais na situação’. Entretanto, na verdade, poderia ser mais preciso dizer que ele está envolvido insuficientemente no envolvimento principal ocasionado e dependendo demais de certos sinais de sintonia com esta atividade” (p. 62)

Destarte, o fato de alguns membros da audiência demonstrarem um maior envolvimento corporal (momentâneo) não quer dizer que seu conhecimento seja significativo. Esse envolvimento pode representar tão apenas uma identificação parcial com elementos que ele julga interessantes, caracterizando-se, conseqüentemente, como um envolvimento circunstancial. Essa característica torna a audiência um ajuntamento *multifocado*, em que mais de um encontro de interações ocorre em uma dada situação (GOFFMAN, 2010), uma vez que outros membros possuem níveis de engajamento diferenciados, variando da repulsa à quase total identificação.

Os membros da audiência, ao responderem questões mais ligadas às informações mais concretas e menos conceituais apontam maior conhecimento. Quando perguntadas se sabem a quantidade de grupos existentes na cidade, 78% pessoas afirmam que sim, sendo que 65% dessa parcela acertaram a quantidade. No entanto, em relação ao número total de entrevistados, a quantidade de pessoas que sabem, de fato, a quantidade de grupos existentes corresponde a apenas 48%.

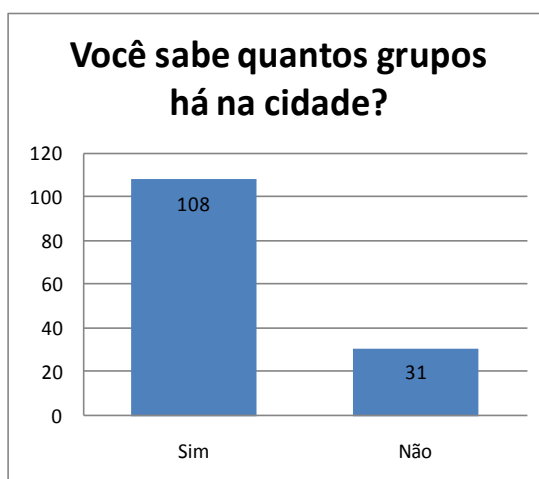


GRÁFICO 3 – Pessoas que afirmam saber a quantidade de grupos na cidade

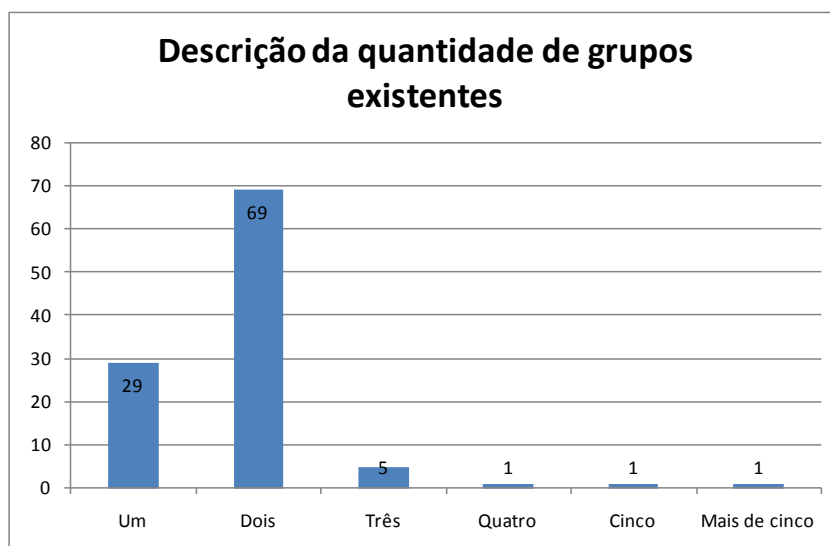


GRÁFICO 4 – Descrição da quantidade de grupos existentes

No que diz respeito ao nome dos grupos, o resultado foi inferior, apontando apenas seis pessoas que sabem o nome de pelo menos um dos grupos e cinco que sabem os nomes dos dois. Vale destacar aqui a quantidade de equívocos, ultrapassando o número de acertos.

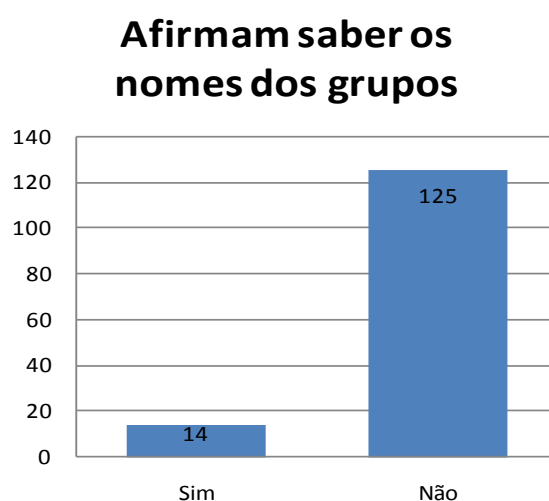


GRÁFICO 5 – Pessoas que afirmam saber os nomes dos grupos

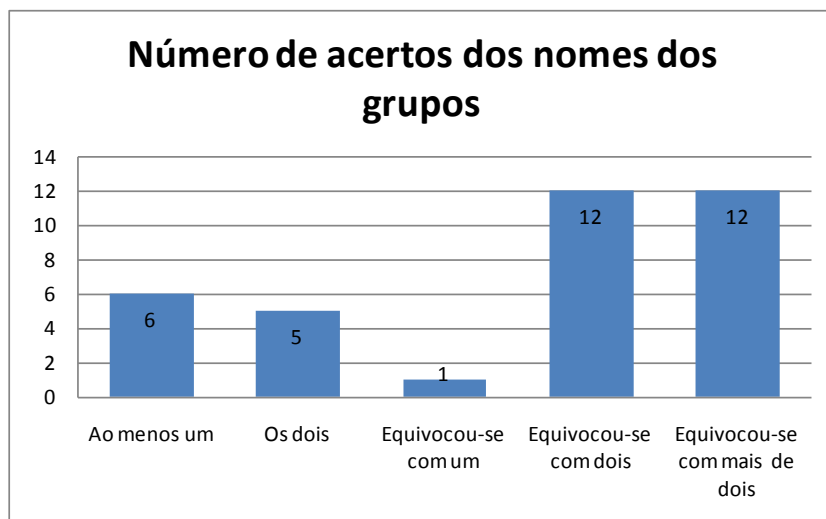


GRÁFICO 6 – Acertos e equívocos sobre os nomes dos mestres

Quanto ao nome dos mestres, 25 pessoas conhecem pelo menos um e apenas duas sabem o nome dos dois. É interessante notar que 75% das pessoas que responderam a afirmação de saber os nomes se equivocaram com pelo menos um, geralmente lembrando-se dos antigos mestres dos grupos.

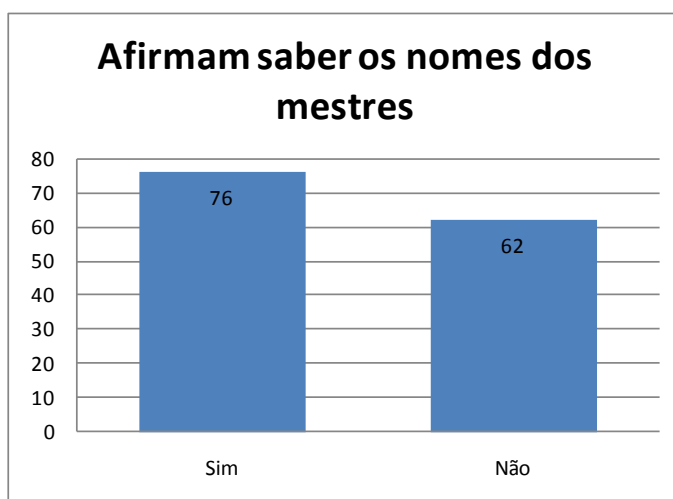


GRÁFICO 7 – Pessoas que afirmam saber os nomes dos mestres



GRÁFICO 8 – Acertos e equívocos sobre os nomes dos mestres

Sobre o conhecimento das festas, as pessoas apresentaram equívocos relacionados a festas de maior destaque na sociedade, como a Festa do Senhor do Bonfim, padroeiro da cidade.

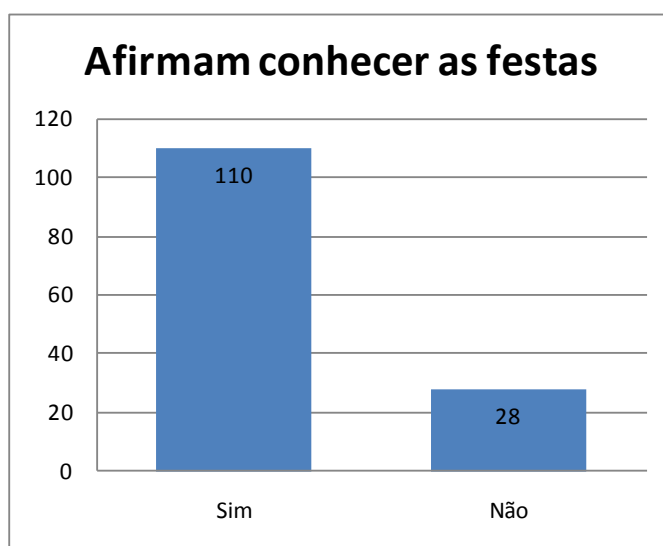


GRÁFICO 9 – Pessoas que afirmam conhecer as festas

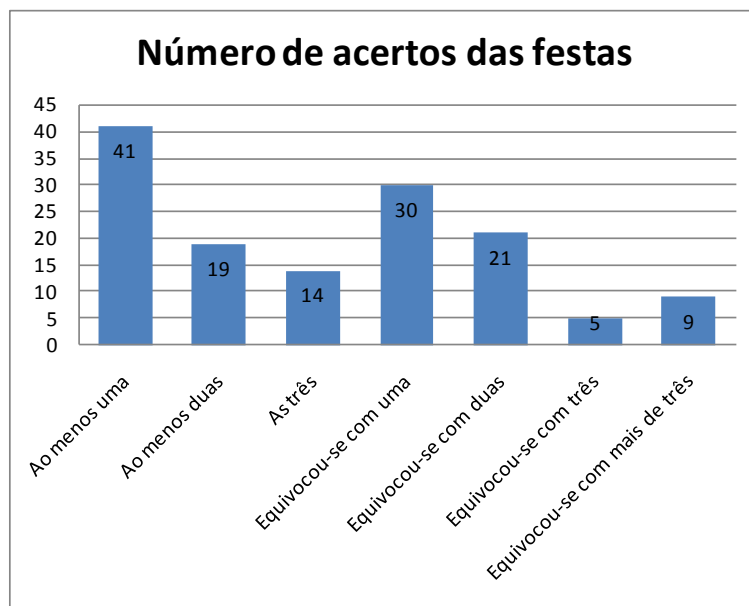


GRÁFICO 10 – Acertos e equívocos sobre as festas

Os dados apresentados revelam uma audiência que se atém a informações mais superficiais, perceptíveis principalmente por meio da visão, e aquelas que exigem maior engajamento ou interesse são pouco conhecidas. Pude perceber ainda um peso da tradição no nível de conhecimento da audiência, pois muitos dos equívocos apresentados estão ligados aos elementos históricos reforçados ao longo dos tempos, como a presença marcante dos antigos mestres. Há também uma tendência em se homogeneizar a cultura popular religiosa, mesclando os grupos às manifestações como Folias de Reis e Pastorinhas, bem como unificando as Festas dos Catopês com outras realizadas durante o ano.

Pode-se concluir, portanto, que a audiência possui um conhecimento globalizante e ao mesmo tempo parcial da performance dos grupos, mesclando seus elementos conjunturais através das suas concepções sobre música, religião e cultura. Como as experiências de vida e as informações prévias são múltiplas, cada pessoa parece tender a compreender a manifestação dos Catopês de acordo com as suas próprias vivências.

Perspectivas da audiência

Acredito que as concepções da audiência em relação à performance dos grupos está intimamente relacionada aos lugares e ocasiões nas quais há o contato comunicativo. Desse modo, suas diversas perspectivas são elementos influentes na performance e sua compreensão se faz importante, uma vez que os locais sociológicos da interação revelam pontos de engajamento assaz interessantes:

Todas as pessoas no ajuntamento em geral estarão imersas num conjunto comum de interação desfocada onde cada pessoa, por sua mera presença, modos e aparência transmite alguma informação sobre si mesma para todos na situação, e cada pessoa presente recebe informações do mesmo tipo de todos os outros presentes, pelo menos se e estiver disposta a utilizar suas oportunidades de recepção. É esta possibilidade de comunicação amplamente disponível, e as regulações que surgem para controlar esta comunicação, que transformam uma mera região física no local de uma entidade sociologicamente relevante, a situação (GOFFMAN, 2010, p. 170).

De acordo com as informações dos questionários, pude inferir que o principal local de contato entre os grupos e sua audiência é a rua. É nesse espaço aberto o lugar onde as pessoas andam em cortejo com os grupos, onde são surpreendidas com sua música inconfundível e podem estabelecer uma comunicação simbólica na performance dentro do seu cotidiano. Os dados apontam que a maioria das pessoas (94%) viu os grupos tocarem nos seus cortejos a céu aberto. Quando perguntadas sobre o lugar ou situação em que mais tiveram contato com os grupos, 70% dos respondentes afirmaram que a rua foi seu maior ponto, enquanto o segundo maior ponto de contato apontado foi a igreja, com 23%.

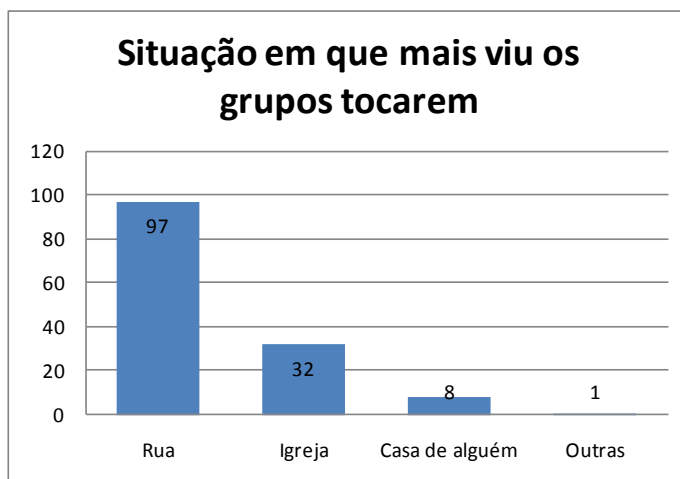


GRÁFICO 11 – Pontos de contato entre a audiência e performers

Acredito que a parte da audiência que tem maior contato com os grupos na rua possui concepções e perspectivas diferentes daquela que os vê e o vive dentro das instituições religiosas. Um dado que pode comprovar essa inferência é o fato de que a concepção das pessoas que vêem os grupos como uma composição de dançantes e/ou como grupos folclóricos é majoritariamente pertencente àqueles cuja principal perspectiva é a rua. Por outro lado, aqueles que mantêm maior contato dentro da igreja e possuem a mesma concepção correspondem a um número significativamente menor. O cruzamento de dados apresentado QUAD. 2 revela que de um total de 93 pessoas cujo principal ponto de contato é a rua, 26 vinculam sua concepção sobre Catopês somente à dança, enquanto 17 a atrelam ao folclore e

11 a ambos. Já em relação aos indivíduos cujo maior meio de contato é a igreja, somam-se 30 pessoas. Dessa parcela, apenas quatro vinculam suas concepções somente à dança, enquanto 10 conectam-nas somente ao folclore e duas a ambos. Ainda é importante destacar o número total de pessoas com respostas de vínculo conceitual com o folclore e dança. Dentre as 93 pessoas cuja principal situação de contato é a rua, 37 concebem os Catopês como grupos dançantes e 28 como grupos folclóricos. Já na parcela que mantém maior contato com os grupos na igreja (30), apenas seis os concebem como dançantes, enquanto 12 focam em seu caráter folclórico.

QUADRO 2

Cruzamento de dados entre os principais vínculos conceituais sobre os Catopês e os pontos de contato entre audiência e performers

Cruzamento de dados					
Dança*Folclore*Situação em que mais viu os grupos tocarem					
Situação em que mais viu os grupos tocarem			Folclore		Total
			Sim	Não	
Na rua	Dança	Sim	11	26	37
		Não	17	39	56
	Total		28	65	93
Na igreja	Dança	Sim	2	4	6
		Não	10	14	24
	Total		12	18	30
Na casa de alguém	Dança	Sim	0	4	4
		Não	0	3	3
	Total		0	7	7
Outra situação	Dança	Sim	0	1	1
		Não	0	1	1
	Total		0	1	1

Os membros da audiência, ao serem questionados a respeito do caráter religioso dos grupos, revelaram uma atribuição de religiosidade ligada principalmente à representação da devoção aos integrantes dos Catopês, bem como da sua presença nos templos e da sua prática ritual. Assim, a performance apresenta-se como elemento expressivo da religiosidade dos grupos, uma vez que se torna o principal ponto de contato entre seus membros e a audiência.

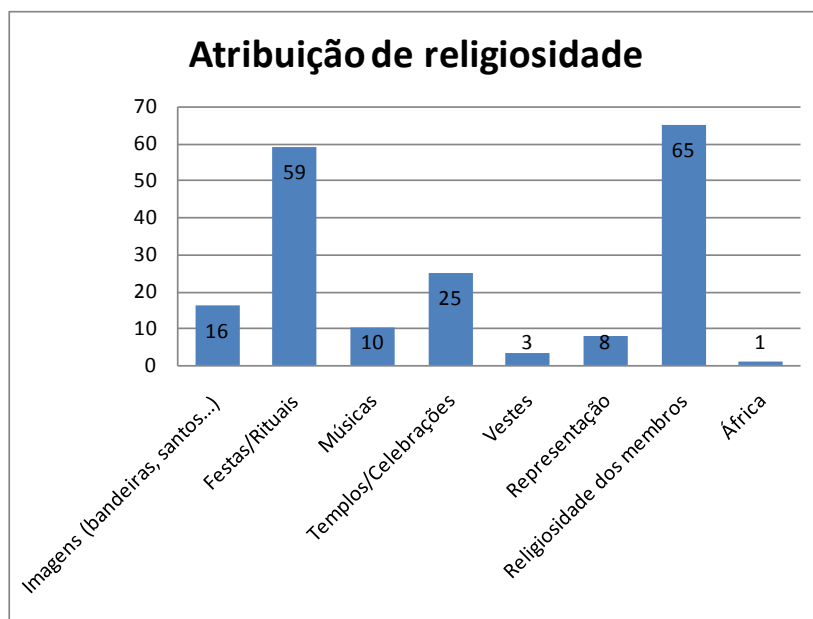


GRÁFICO 12 – Atribuição de religiosidade aos Ternos

O caráter cultural dos grupos é percebido pela audiência por sua inserção e representação da cultura bocaiuvense e norte mineira, além das propriedades tradicionais inerentes à manifestação. Assim, a presença e a representação periódica dos grupos na sociedade, bem como a sua inserção/representação identitária faz com que as pessoas incluam os Catopês em sua concepção de grupos culturais. Isso representa um reconhecimento cognitivo que atribui características comuns aos grupos de Catopês e demais manifestações existentes na região, como as Pastorinhas e Folias de Reis, reforçando assim, a perspectiva globalizante da audiência.

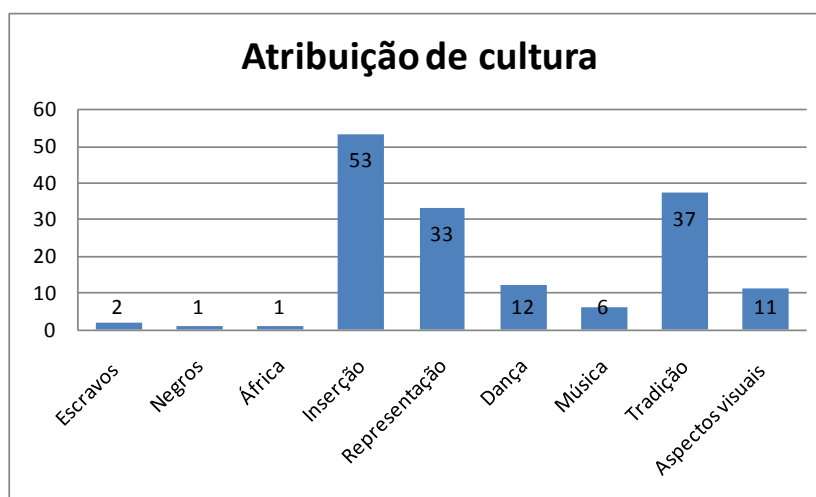


GRÁFICO 13 – Atribuição de cultura aos Ternos

De acordo com os dados obtidos, o festejo ritual da qual a audiência mais participa é o do Divino Espírito Santo, mas com pouca diferença em relação à festa de Nossa Senhora do

Rosário. Isso pode encontrar uma explicação plausível pelo fato de que desde 2006, a festa do Divino tem sido realizada por comunidades escolares, proporcionando maior engajamento social. O destaque nesses dados é a baixa popularidade da Festa de São Benedito, mais restrita aos simpatizantes mais devotos e ligados aos grupos. Há ainda uma categoria de respostas (*outras*) que se refere às festas nas quais os grupos participam ocasionalmente, como as Festas de Agosto, em Montes Claros, as festas de Nossa Senhora Aparecida, do Senhor do Bonfim, etc.

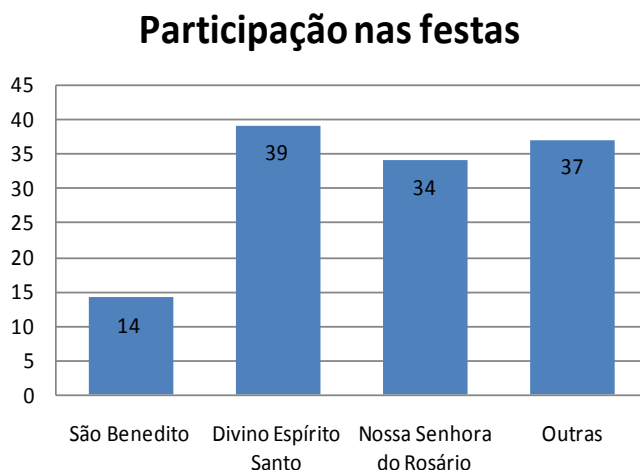


GRÁFICO 14 – Participação da audiência nas festas

Em relação às principais ocasiões ou eventos de participação, destaca-se a menor participação das pessoas no momento do almoço, uma ocasião social de envolvimento e engajamento social importante. Nesse espaço a interação mais presente ocorre entre os agentes da Festa e os agentes do Congado, onde os festeiros oferecem e partilham a refeição com os membros dos grupos e dos cortejos.

Após a missa festiva, os grupos e os demais devotos do Santo descem para o espaço destinado ao almoço. Esse parece ser o único momento em que os grupos dirigem seus cantos para a audiência. Após a refeição os grupos cantam em agradecimento às pessoas responsáveis pela organização e pelo momento de confraternização do qual participaram. Podemos compreender esse agradecimento como um momento de reciprocidade performativa em que os grupos demonstram parte das suas reações diante das influências da sua audiência. Tentando ir um pouco mais além disso, podemos pensar ainda que esse espaço de tempo também se caracteriza como um momento para a reflexividade performativa. Turner (1988) compreende a reflexividade performativa como a condição em que um grupo sociocultural reflete sobre si os componentes que compõe seu próprio público, caracterizando-se como ação que visa alcançar e modificar os seus próprios executantes. Nesse momento, os grupos se

unem a sua audiência num momento de descontração e entretenimento em que a performance visa comunicar algo tanto para a audiência, quanto para os próprios performers. Temos consciência de que essa não é uma característica peculiar desse momento do almoço, uma vez que é bem provável que em outras fases do ritual essa reflexividade seja mais intensa.

O GRAF. 15 apresenta os principais eventos ou ocasiões de participação da audiência. Por meio desses dados pode-se perceber o grau de participação dos respondentes no ritual.

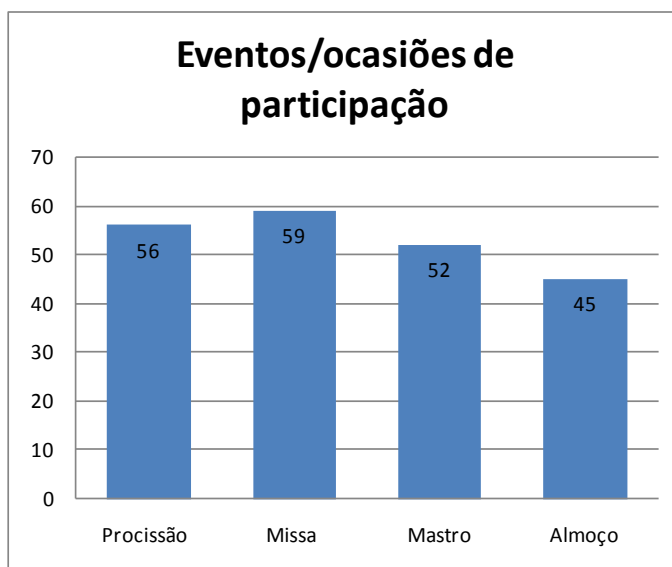


GRÁFICO 15 – Eventos/ocasiões de participação

Apesar de a rua ser o principal espaço de interação e engajamento, a audiência possui maior contato com os grupos no templo religioso, nas circunstâncias das celebrações, caracterizando um engajamento circunstancial. Principalmente após a mudança dos horários das missas de 10hs para 9hs, desde o ano de 2004, tem crescido o contado dos grupos com sua audiência aparentemente menos comprometida com a manifestação. Os integrantes se mostram incomodados e afirmam que, no antigo horário, a missa era inteiramente dedicada à ocasião festiva e participavam apenas os interessados. Já no novo horário, os participantes da missa das 9hs acabam por presenciar o festejo apenas por conveniência.

O detalhamento dos dados (QUAD. 3) revela que 34 pessoas estiveram presentes em todas as etapas do ritual, parcela correspondente a apenas 24% do seu número total. Assim, pode-se notar, mesmo que superficialmente, qual o grau de comprometimento dos membros da audiência e, conseqüentemente, do seu caráter formal, híbrido e informal.

QUADRO 3

Cruzamento e detalhamento dos dados dos eventos/ocasiões de participação

Cruzamento de dados				
Eventos/ocasiões de participação				
Almoço	Mastro	Procissão/Cortejo	Missa	Total
Sim	Sim	Sim	Sim	34
			Não	00
		Não	Sim	01
			Não	01
	Não	Sim	Sim	05
			Não	02
		Não	Sim	00
			Não	02
Não	Sim	Sim	Sim	10
			Não	01
		Não	Sim	05
			Não	00
	Não	Sim	Sim	03
			Não	01
		Não	Sim	01
			Não	01

A escala de formalidade pode variar de acordo com a quantidade de eventos dos quais o indivíduo participa, bem como do caráter ritual de cada evento. Desse modo, aquelas pessoas que participam de todos os eventos, bem como as que compartilham momentos rituais mais intensos como o mastro, possuem um maior grau de formalidade e comprometimento do que aquelas que apenas vão às missas.

Valoração dos Catopês por parte da audiência

A valoração se refere aqui ao processo de atribuição de valor. O conceito de reconhecimento social (GOFFMAN, 2010), explicado anteriormente, parece ser mais aplicável neste momento, uma vez que se espera compreender como a audiência recebe as diversas propriedades da performance dos grupos, estando aberta ou não a possíveis engajamentos. O objetivo é, portanto, compreender qual é a atribuição de valor dada pela audiência à performance dos grupos de Catopês e quais são seus principais focos. Para isso, busquei realizar questões cujas respostas pudessem apontar possibilidades de engajamento e indicar a valoração de forma mais indireta a fim de que as pessoas pudessem expressar suas opiniões sem se sentirem inibidas.

Como resultado geral, pude inferir que a parte da audiência que possui vínculos mais significativos com os grupos apresenta maior identificação com seus propósitos, ideologias e concepções simbólicas. As pessoas que demonstraram atribuir valores negativos aos grupos geralmente possuíam concepções religiosas diferentes – o que não significa que sejam de religiões não católicas.³⁸

Quando perguntadas sobre sua opinião a respeito dos integrantes dos grupos, as pessoas atribuíram vínculos conceituais a suas respostas, apontando, majoritariamente, para características ligadas a virtudes como alegria, bondade, honestidade, etc. Entende-se, portanto, que tais atribuições de valor positivo revelam uma postura de respeito em relação à integridade dos membros, com a possibilidade identificações e engajamentos sociais.

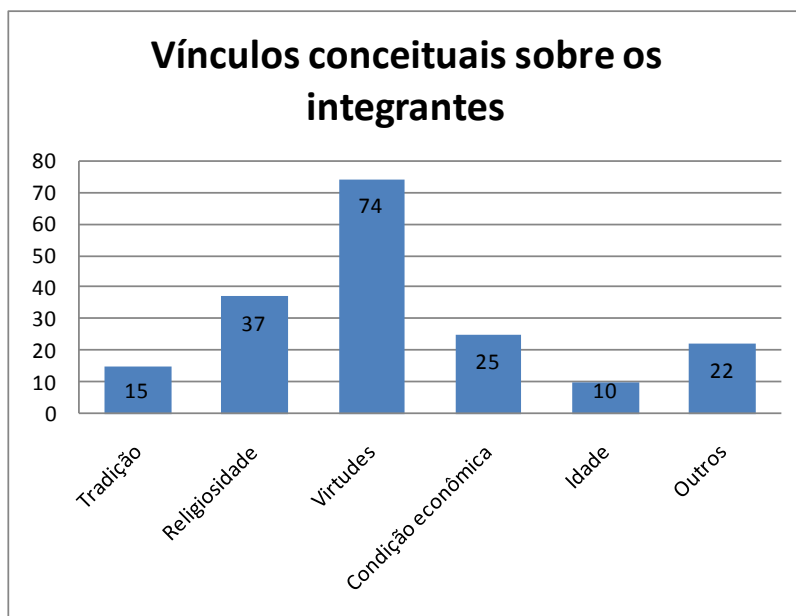


GRÁFICO 16 – Vínculos conceituais sobre os integrantes dos Ternos

Quanto à participação de crianças nos grupos, 127 pessoas concordam com sua importância. Os vínculos conceituais ligados aos posicionamentos a esse respeito encontram destaque na função educativa e na manutenção cultural proporcionadas pela inserção de crianças nos grupos. Assim, a aceitação e reconhecimento das funções sociais e educativas da manifestação apontam para a caracterização de uma audiência que se aproxima e possui algum nível de identificação social com os grupos.

³⁸Essas diferenças, que consistiam geralmente de pontos de vista em torno da própria religiosidade católica foram percebidas através das impressões relatadas pelo aplicador dos questionários.

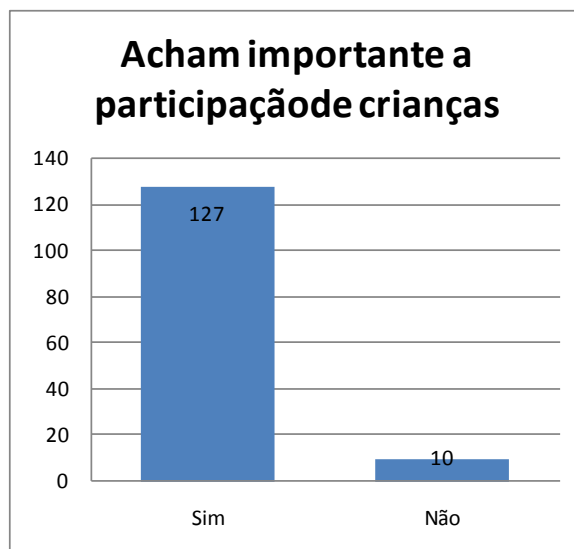


GRÁFICO 17 – Sobre a importância de participação de crianças

Outro ponto importante é a revelação da necessidade de se manter a existência do grupo, revelando também o reconhecimento de sua importância social. Isso revela a perspectiva de que a audiência se distancia dos grupos enquanto fenômenos religiosos e se aproxima por suas características socioculturais, importando-se mais com elementos menos focados nos rituais.

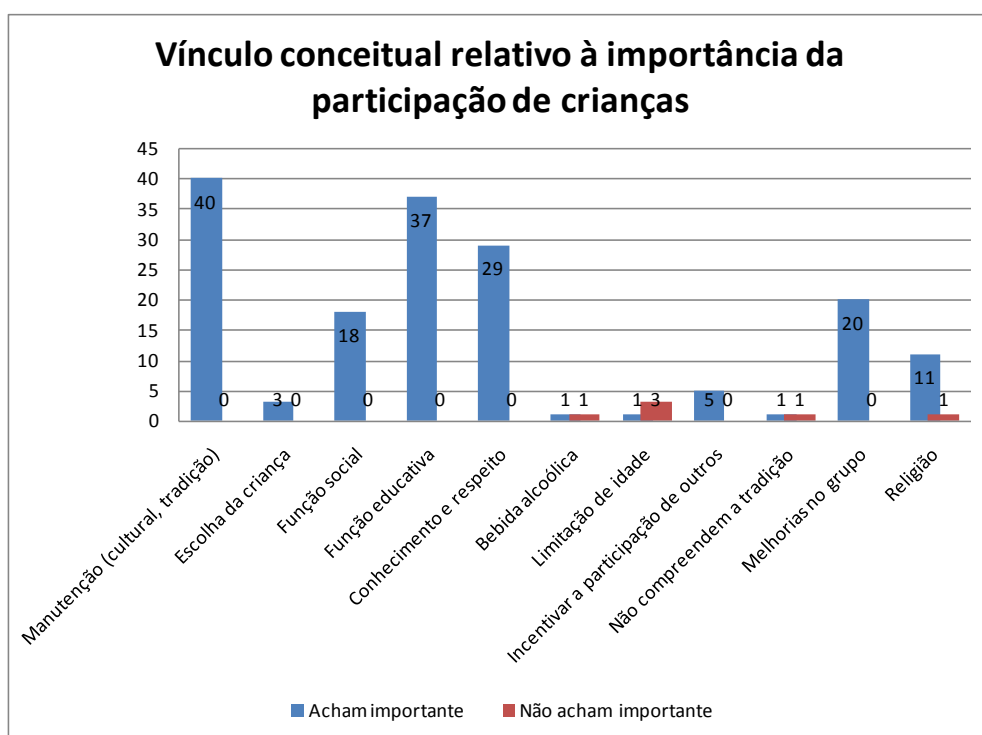


GRÁFICO 18 – Principais vínculos conceituais sobre a participação de crianças nos grupos

Quando perguntadas se deixariam seu filho participar, as pessoas, em sua maioria, afirmaram que sim. A principal justificativa para isso é o gosto pessoal pela manifestação, revelando um significativo grau de identificação. Entretanto, acredito que esse gosto se dá

essencialmente por causa das feições culturais dos grupos, com menor ênfase nos seus elementos rituais, muito valiosos para aos Catopês.



GRÁFICO 19 – Pessoas que deixariam os filhos participarem de algum dos grupos

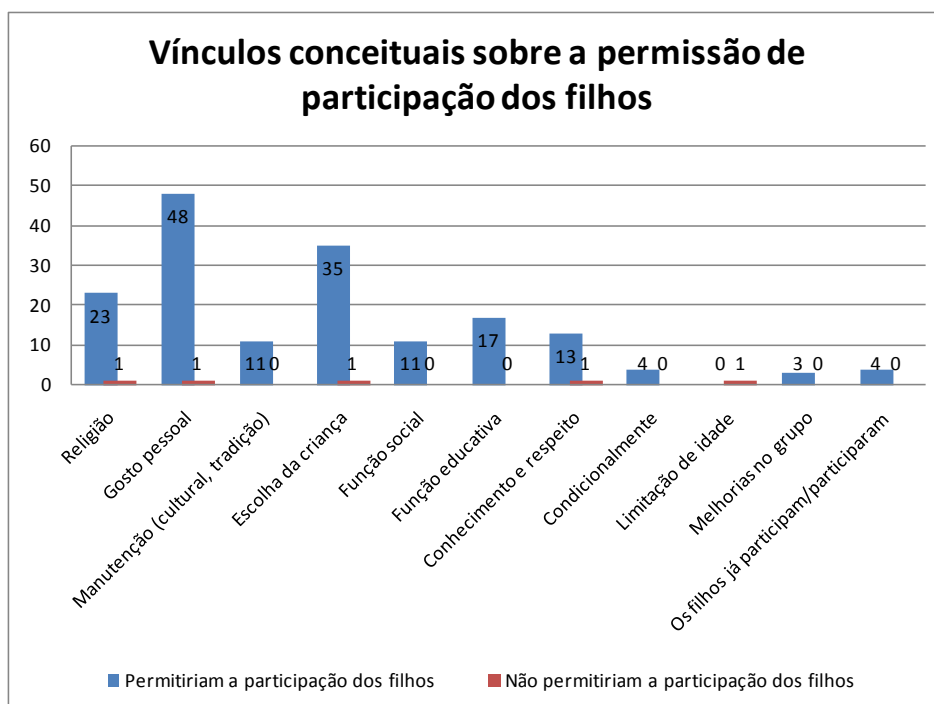


GRÁFICO 20 – Vínculos conceituais sobre a permissão de participação dos filhos

Já em relação à possibilidade da própria participação, a maioria das pessoas a rejeita, apresentando como principais argumentos a falta de desejo, de talento e a timidez. Desse modo, nota-se que o grau de identificação e as possibilidades de engajamento são limitados e que há uma incompatibilidade entre os elementos de identificação por parte da audiência e os elementos essenciais de devoção dos Catopês. Assim, a identificação, que se dá principalmente pela valorização dos aspectos sociais e culturais percebidos nos grupos, não é significativa o suficiente para promover um engajamento e partilha das mesmas práticas,

revelando menor ligação com os aspectos rituais e mais respeito pela diversidade sociocultural.

Pessoas que participariam de algum dos grupos

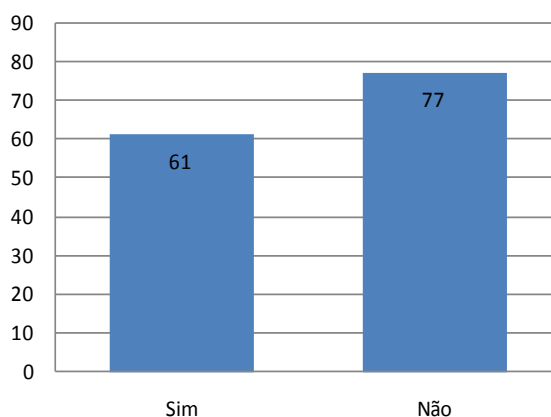


GRÁFICO 21 – Pessoas que participariam de algum dos grupos

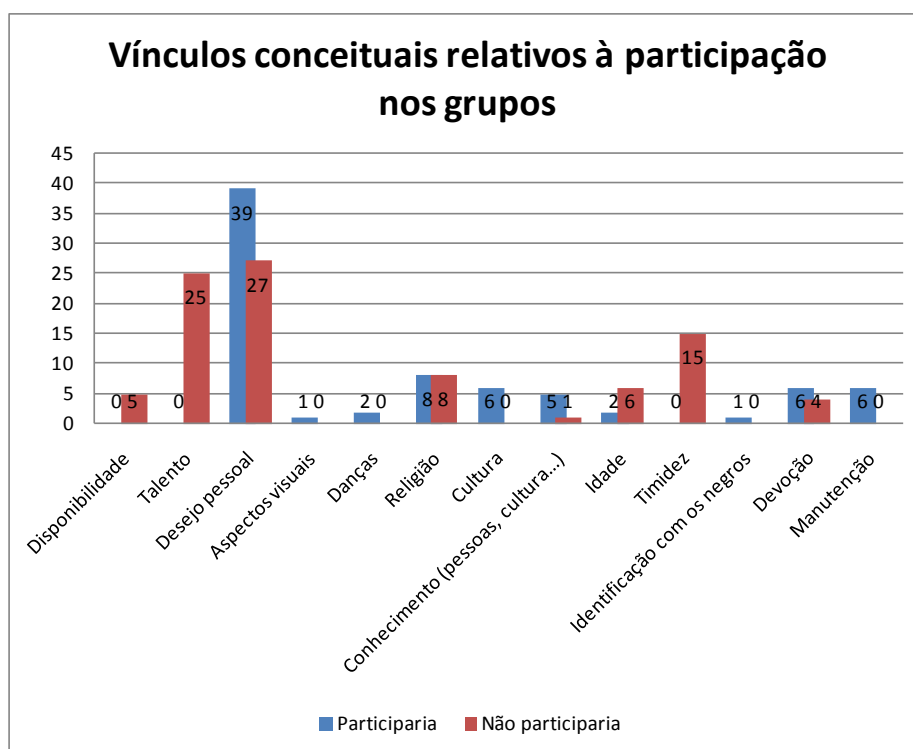


GRÁFICO 22 – Vínculos conceituais relativos à participação nos grupos

A concepção da audiência em relação às músicas dos grupos apresenta maior vínculo com o caráter alegre das canções, com interesse significativo na sua sonoridade. Essa característica reforça o argumento de que a identificação se dá menos em nível religioso e mais nos âmbitos socioculturais.

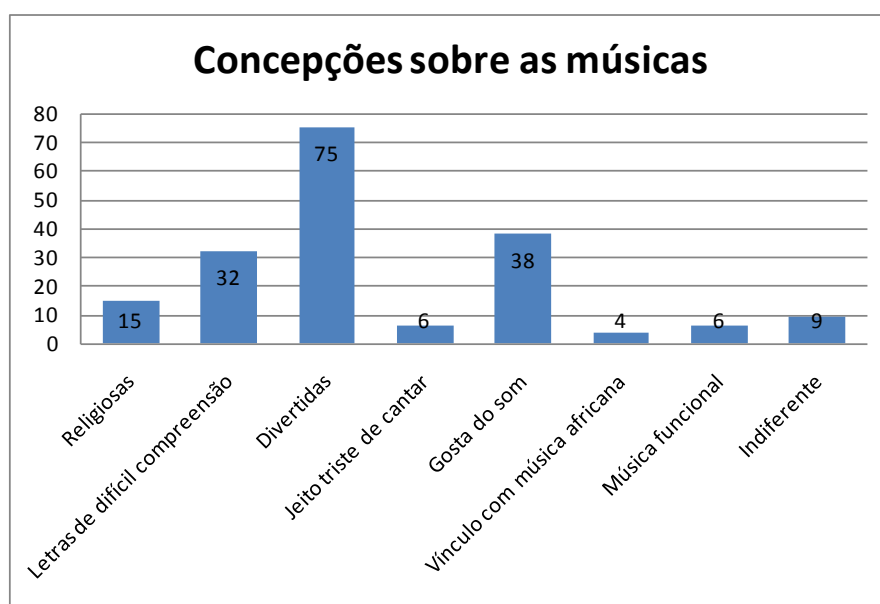


GRÁFICO 23 – Concepções sobre as músicas

A maioria das pessoas (133) acredita na necessidade de algum apoio para o grupos e apontam o poder público como principal responsável. Quando questionadas se dariam alguma ajuda financeira, 129 pessoas afirmaram que sim. Assim, reforça-se o argumento de que a valoração se dá em níveis sociais, pois, ao apontar o poder público como responsável, atribui-se aos grupos um caráter de manifestação folclórica, sob responsabilidade governamental de manutenção. A Igreja, responsável direto pelas questões religiosas, foi pouco lembrada pelos entrevistados, revelando pouca valoração dos elementos religiosos.



GRÁFICO 24 – Pessoas que acreditam na necessidade de algum apoio para os grupos

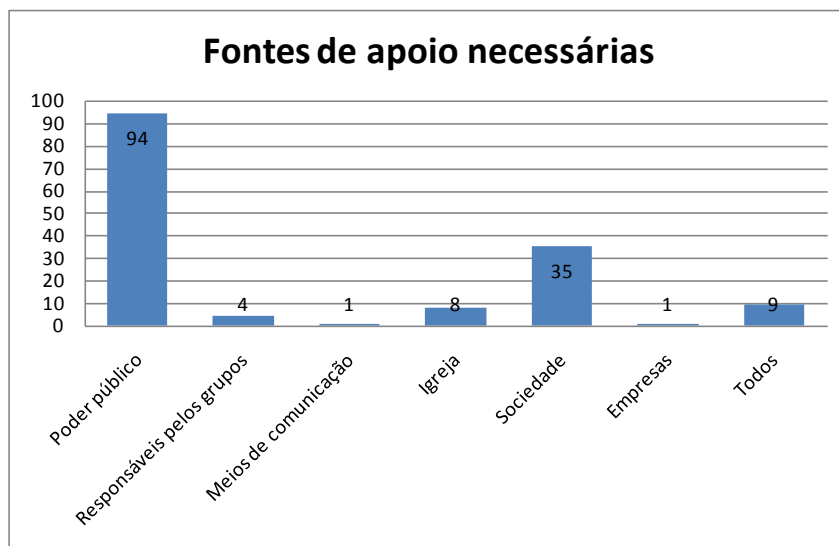


GRÁFICO 25 – Principais fontes de apoio necessárias, segundo a audiência

À luz dos dados apresentados, percebe-se que o processo de valoração dos grupos de Catopês de Bocaiuva se dá em graus diferenciados, de acordo com determinados aspectos. Assim, o reconhecimento da audiência está mais ligado aos elementos estéticos, sociais e culturais da manifestação, enquanto os elementos religiosos não apresentam um grau significativo de valoração, restringindo-se ao reconhecimento do exercício devocional dos integrantes.



FIGURA 13 – Terno Divino Espírito Santo em contato com a audiência
 Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Com base nas discussões até aqui apresentadas, os próximos pontos interpretativos a serem apresentados serão relativos aos aspectos religiosos da manifestação dos Catopês. As perspectivas de análise foram guiadas pelas principais relações sociais imprimidas por meio

das diferenciadas formas perceber o sagrado por parte dos agentes rituais, que, acredito eu, estão ligadas aos temas relacionados anteriormente.

Religião e performance: perspectivas sobre o sagrado

Enquanto fenômeno social, a religião pode ser compreendida como elemento construtor de diversas faces da humanidade. Max Weber, em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (WEBER, 1987), apresenta um bom exemplo de como ideais religiosos podem influenciar o comportamento de uma sociedade. No caso específico do protestantismo, ele apresenta uma análise sociológica que busca compreender o papel da ética racional protestante na produção de um ascetismo influente no desenvolvimento do capitalismo.

Os exemplos podem se estender a uma considerável quantidade de trabalhos investigativos que relacionam a religião com outro componente social, como política (BURITY, 2001), saúde (DALGALARRONDO, 2007), educação (LEAL, 2003) e ciência (PAIVA, 1999) entre outros. Aqui, interessa-nos mais o vínculo entre a religião e o fenômeno musical dos Catopês, relação suficientemente complexa e carregada de nuances delineadoras da performance.

Diversos estudos das ciências humanas e, particularmente, da etnomusicologia e antropologia têm se dedicado a compreender os pontos de contato entre música e religião (MANASSEH, 2004; REHEN, 2007). No contexto congadeiro, os trabalhos de Martins (1997), Arroyo (1999), Gomes e Pereira (2000), Lucas (2002), Mendes (2003) e Queiroz (2005) dedicam especial atenção ao fenômeno religioso, reforçando sua relevância para a compreensão da manifestação.

O Congado é uma expressão popular do catolicismo, transformando-o, consequentemente, em elemento delineador de crenças e ritos estabelecidos nos rituais. Entretanto, esse delineamento é resultante de um processo de negociação entre os preceitos canônicos estabelecidos pelo catolicismo oficial e os preceitos socioculturais estabelecidos pelo catolicismo popular. Essa negociação produz os principais personagens e eventos conjunturais da performance ritual, definindo espaços e funções (BRANDÃO, 1985). Assim, “os congadeiros se reconhecem como católicos, mas ainda hoje estão presentes as tensões e negociações entre as cerimônias do Congado e a Igreja Católica, como também entre o microcosmo social do Congado e a sociedade envolvente” (LUCAS, 2002, p. 51).

Diante da importância da religião no contexto estudado, apresento aqui as interpretações obtidas a partir da observação e análise da religiosidade dos Catopês e sua

influência na performance musical. Nesse direcionamento, compreendendo as diferenças promovidas no trato do sagrado pela religiosidade popular e a institucionalizada, pretendi verificar como a religião tem promovido uma performance musical que revela, promove e negocia conflitos.

A vivência do sagrado e a atualização da resistência

Lucas (2002) aponta que os autores que discorrem sobre o Congado reconhecem na vivência do sagrado um índice importante de resistência cultural. O negro, utilizando de artifícios produzidos nas relações intersticiais do contato cultural, reinterpretou a religiosidade imposta pelo branco em um processo de resistência, buscando os elementos necessários para a manutenção de suas crenças mais fundamentais.

A religiosidade hoje vivida pelos Catopês traz em suas múltiplas formas de expressão os elementos de resistência dos seus antepassados. Os conflitos são atualizados nas relações entre a religiosidade popular inerente aos grupos e o catolicismo oficial representado pelo clero. Assim, as diferenças entre as concepções do sagrado revelam discordâncias promotoras do distanciamento entre os personagens rituais.

Segundo Brandão (1985), esses personagens podem ser compreendidos de acordo com pelo menos três áreas de participação, promovendo os agentes da Igreja (padres e auxiliares), da Festa (festeiro, mordomo e auxiliares) e do Congado (mestres, integrantes dos grupos e familiares). Entre esses agentes, “os festejos de Nossa Senhora do Rosário oscilam ritualmente em meio a cerimônias sob controle da Igreja e outras sob o controle da Congada” (BRANDÃO, 1985, p. 18). Cada um deles tem seu espaço de atuação mais ou menos definido, com seus graus de concentração, de poder e de responsabilidades. Assim, os conflitos se dão principalmente quando esses limites são desrespeitados, invadindo e transformando o momento sagrado do outro.

Aqui o foco se dá nessas relações conflituosas e na consequente resistência reelaborada dos Catopês. As formas em que os grupos respondem às mudanças realizadas pelo clero demonstram como cada um concebe o sagrado e quais são as suas táticas de resistência cultural. Nesse direcionamento, penso que as sacralidades das diferentes expressões do catolicismo entram em choque e produzem mudanças performáticas que buscam resolver os conflitos, ou pelo menos dissolvê-los.

Manifestações do sagrado

A fundamentação mítica da manifestação congadeira proporciona uma estrutura devocional de culto aos santos católicos revelada em variadas formas e objetos, como as imagens e bandeiras. Assim, institui-se uma cosmogonia³⁹ em que o mito é seu modelo exemplar, assumindo formas distintas ao longo do país, mas com fundamentos básicos elementares.

A realidade performática dos Catopês insere-se nessa conjuntura sagrada e, como tal, reflete suas estruturas básicas de devoção. Os santos festejados em Bocaiuva são lembrados nas suas imagens e bandeiras como motivações para todo ritual, assumindo a devoção como elemento essencial para se iniciar a festa, assim como aponta o mestre Jocil: “Primeiro começa a festa é você lembrar de Deus, né!” (JOCELINO LEITE, 2010a). O valor dado aos elementos simbólicos representantes dos santos pelos Catopês é refletido nos seus comportamentos físico e verbal, assumindo perspectivas devocionais que colocam em evidência as relações entre os grupos e os membros da Igreja.

As bandeiras são ícones que ligam a imagem do santo ao tempo do festejo e à identidade devocional de cada grupo. Outra função atribuída a elas é a de guiar estrutura e espiritualmente os grupos, sacralizando os espaços por onde passa, bem como indicando os passos coreográficos. Assim, confirmam os mestres:

[...] a bandeira representa o Congado, o nome do santo que nós festeja né, Oê festeja o Divino, oê tem que levar a bandeira do Divino, se for o dia do Rosário, oê tem que levar [...] a bandeira do Divino e o Rosário, porque nós é as foliagem de um e do outro né (JOCELINO LEITE, 2010c).

A bandeira ela é a guia do grupo, porque como cada entidade, cada grupo... Cada grupo, ele defende um santo, nós carregamos os estandartes de Nossa Senhora do Rosário. Então eles são as guias do grupo e o motivo pelo qual o grupo existe (LUCÉLIA PEREIRA, 2010b).

As imagens e os andores dos santos possuem valor semelhante, diferenciando-se apenas nos aspectos práticos do ritual, assumindo posições ligadas aos cortejos e procissões, sendo normalmente levados pelos agentes da Festa ou por outros membros da sociedade, como aponta a mestre Lucélia:

³⁹Utilizo o termo cosmogonia como uma adaptação da acepção apresentada no dicionário Houaiss: Corpo de doutrinas, princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupa em explicar a origem, o princípio do universo (HOUAISS, 2009). Assim, esse termo é concebido como conjunto de doutrinas que visam explicar a origem do universo particular do Congado.

[As imagens são] a mesma coisa, só que a única diferença é a seguinte: porque ela, imagem, [é mais difícil] pra ta carregando por que corre o risco de quebrar, alguma coisa assim né, e as bandeiras elas tem mais facilidade pra você ta movimentando; igual você vê que são feitos vários movimentos no decorrer de um festejo que se fosse com a imagem era arriscado ela cair e quebrar (LUCÉLIA PEREIRA, 2010b).

O levantamento do mastro é o primeiro momento público dos rituais, promovendo a ligação com as entidades sagradas, elevando as preces, realizando e pagando promessas. O mestre Jocil reforça a importância desse momento afirmando que “o mastro é o principal da festa, se num tiver o mastro num tem a festa né, porque o principal, o primeiro que consta é o mastro né, então é o principal da festa é o mastro” (JOCELINO LEITE, 2010c).

Fato interessante é a demonstração de respeito pela tradição gerada e mantida por seus ancestrais. Os grupos não usam seus uniformes no sábado do mastro, restringindo-se às roupas do dia-a-dia. Ao serem perguntados sobre o motivo dessa postura, eles afirmam que a tomam apenas porque seus antecessores assim faziam: “Num pode porque isso é tradição antiga, toda vida vem. É ... o uniforme é só dia de apresentação, que usa uniforme, o mastro toda vida é normal, igual os outros” (JOCELINO LEITE, 2010c).

Essa é uma tradição que eu posso dizer assim, que as pessoas antigas do grupo, elas iam, é.. elas falam, né, que veste bem no dia, como dia... no dia principal, cê guarda sua roupa no dia melhor, pro dia principal. Não melhor, pro dia principal. Mas assim, a firmeza pra mim já começa no sábado, mas como a gente respeita essa tradição que a farda como diz, você veste ela quando você está inteiramente no trabalho, apesar que nosso trabalho começa à noite [...] (LUCÉLIA PEREIRA, 2010a)

Desse modo, a apresentação visual no dia do mastro ainda traz um pouco da vida diária dos integrantes, como um processo gradativo de entrada no ritual e de inserção no tempo mítico da celebração ritual. A manutenção da tradição apresenta-se como mais uma forma de manifestação do sagrado, pois possibilita aos integrantes dos grupos atualizarem as práticas dos seus antepassados, como uma forma de demonstrar seu respeito e prestar suas homenagens.

A manifestação do sagrado ultrapassa o limite das poucas linhas aqui apresentadas, compondo, mantendo e re-significando o complexo performático dos grupos. Seria um empreendimento de muito mais esforço compreender toda essa estrutura religiosa. Entretanto, acredito que o recorte aqui apresentado é uma parte significativa desse contexto e pode contribuir com mais um foco de compreensão da relação entre a estrutura religiosa dos rituais e a performance musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva.

O sagrado e o profano

Segundo Eliade (1992), o sagrado se manifesta quando se torna diferente do profano, apresentando-se como uma realidade distinta das coisas “naturais”. Essa característica apresenta-se mais clara no catolicismo oficial, enquanto na sua expressão popular as coisas profanas podem ser sacralizadas, escurecendo as fronteiras entre elas. Desse modo, a manifestação religiosa dos Catopês mescla elementos naturais e divinos, sacralizando momentos e espaços que possuem diferentes valores para o clero.

Uma das principais distinções realizadas por Eliade (1992) para se compreender o sagrado está vinculada às características do homem religioso e do não religioso. Todavia, na realidade em questão neste trabalho, os agentes são considerados religiosos, revelando diferenças menos superficiais nas formas de se tratar o sagrado. Assim, o que distingue e delimita os espaços de atuação, bem como o poder ritual de cada um, são os valores e concepções dos grupos de Catopês e dos líderes da Igreja.

Em concordância com essa afirmação, um bom exemplo a ser citado é apresentado por Brandão (1985), revelando como as coisas sagradas podem ter valores diferentes para os agentes do ritual:

A própria posição da Festa de Nossa Senhora do Rosário, no ciclo litúrgico da Igreja e no ciclo ritual da Congada, revela contradições entre os dois lados. Do lado da Igreja, o ciclo anual de festejos litúrgicos começa com o Advento, um período preparatório para as cerimônias do Natal. Depois do Natal, o ciclo continua nos festejos da Epifania até a Quaresma que, como o Advento, introduz uma configuração de festejos nucleares no calendário religioso: a Páscoa. O período posterior à Páscoa prepara a Festa de Pentecostes, cujos domingos posteriores retornam o ciclo ao “tempo do Advento”. Neste ciclo, sobretudo após o Concílio Vaticano Segundo, festejos como os de Nossa Senhora do Rosário tendem a esvaziar o seu significado e a perder um lugar no calendário dos agentes eclesiásticos e até mesmo na memória dos fiéis. [...].

No pensamento dos “irmãos” da Congada, um ano para-litúrgico de festas e momentos de devoção tem o seu centro plantado sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário. A não ser por dividir um ano inteiro entre outras festas “de santo” (Divino Espírito Santo, São Benedito, São João) e por participarem quase marginalmente dos festejos do calendário litúrgico da Igreja, os negros do congo observam três períodos: “antes da Festa”, a “Festa de Nossa Senhora do Rosário” e “depois da Festa” (BRANDÃO, 1985, p. 75).

Pode-se constatar, portanto, que até mesmo o tratamento deslocado da Festa de Nossa Senhora do Rosário pode revelar distintas concepções da devoção, promovendo situações de conflito. O ano litúrgico do Congado, que tem como centro a realização da Festa, não se

enquadra na divisão temporal da Igreja e, conseqüentemente, não possui o mesmo valor para todos os agentes.

Essas diferenças podem ser verificadas em níveis mais profundos e específicos da realidade bocaiuvense. Mudanças de horário das missas, de elementos simbólicos, bem como de momentos rituais mais específicos representam apenas a parte que pude apreender. Consciente de que a complexidade dessas relações ultrapassa meu alcance de pesquisador ouvinte, com participação e experiência limitada, notei que a manifestação religiosa dos Catopês tem passado por um momento histórico de afirmação diante das mudanças na Igreja e na sociedade em geral. A rendição parcial a essas mudanças reflete o processo de negociação e de manutenção de elementos essenciais, reatualizando a luta e resistência de seus antepassados.

A sacralização e profanização dos elementos rituais

Com base na discussão até aqui apresentada, pressuponho que a percepção e a atribuição do sagrado são relativas. Essa relatividade é vista como resultante das diferenças de concepção entre a expressividade popular do catolicismo dos Catopês e o catolicismo oficial da Igreja. Por meio dessas diferenças, os limites de atuação dos agentes rituais entram em contato, promovendo relações conflituosas que transformam a performance nos seus níveis práticos e simbólicos.

Acredito que, assim como o homem religioso pode sacralizar momentos e espaços, a baixa valorização e transformação da coisa sagrada do outro pode torná-la profana. Nesse sentido, as alterações agenciadas pela Igreja nos rituais dos Catopês têm promovido algumas “profanizações”, na medida em que se ignoram os limites da tradição. As mudanças, ligadas principalmente às características da modernidade, têm exercido influência sob aspectos sagrados do ritual como o tempo e os objetos icônicos de devoção.

A religiosidade dos Catopês exprime uma percepção temporal diferenciada dos outros personagens rituais. O caráter cíclico de suas canções sugere orações que precisam de sua periodicidade para alcançar o resultado necessário; a manutenção repetitiva e quase ilimitada dos padrões rítmicos exerce uma função essencial para a promoção da atmosfera ritual de cada contexto. Desse modo, o tempo é elemento fundamental para o trato com o sagrado e para a eficácia da performance.

As diferenças imprimidas pela alteração do tempo promovem novos valores que fazem os Catopês, principalmente os mais experientes, sentirem falta dos tempos antigos, em que se atingia sua eficácia ritual com mais placidez. Assim, quando dizem que antigamente havia

mais tradição e mais fé, apontam a diminuição do tempo de festejo como motivo para as mudanças na devoção:

[...] E antigamente era um grupo, nós trabalhava três dia, e meio dia eles abria a igreja, e aí nós cantava a despedida né, Deus te salve casa santa onde Deus fez a morada, para onde mora o calix bento e a hóstia consagrada, e aí cê vai só seguindo né, era um canto de despedida e entrada de igreja, aí cê descia a bandeira e entregava pra outro. Hoje não,[...] levanta num dia e desce no outro, né. (JOCELINO LEITE, 2010a).

[...] E agora um dia triste e de emoção também é o dia da despedida, né, hoje não tá tendo a despedida igual tinha. De primeiro, meio dia cê ajoelhava ali naquele cascalho na porta da igreja e ali cantava tudo: o Deus te Salve Casa Santa, é comprido, todinha né, pra daí você levantar né; aí agora você descia o mastro, aquilo... [demonstra emoção na fala]; tem muita gente [que] chora, que você não sabe se no ano que vem você tá vivo pra fazer aquela festa, então, um dia de muita emoção. Era [enfático] de muita emoção, hoje em dia não, hoje você faz a festa, depois da procissão você já levanta o mastro, já entrega o mastro com a b bandeira, com a b bandeira e a co roa, já não tem aquela tradição e aquela fé igual tinha de primeiro (JOCELINO LEITE, 2010b).

A necessidade de que o tempo permaneça cíclico e que as coisas se repitam é característica de manifestações religiosas que buscam manterem-se fiéis à tradição. Enfim, “as sociedades tradicionais não apenas imaginam a existência temporal do homem como uma repetição *ad infinitum* de certos arquétipos e gestos exemplares, mas também como um *eterno recomeço*” (ELIADE, 1996, p.68) . Esse eterno recomeço, que tem como base o m ito fundacional, funciona como elo entre a devoção dos ancestrais e a dos membros hodiernos, reforçando o caráter tradicional da manifestação.

Os principais pontos de conflito observados nas relações de tempo estão ligados aos momentos de encontro entre os agentes, à entrada no templo e ao horário das missas. Como os valores simbólicos atribuídos são diferentes entre eles, o tempo dedicado para cada momento não é o mesmo em cada um. Assim, a co ncepção e o t ratamento do t empo tornam-se elementos de divergência entre os Catopês e o s membros da Igreja: “Aí quando é de um tempo pra cá os padre, quem não conhece né, (com) um *tempo mais agitado*. Eu chamo atenção na hora pra eles. Porque não vem pra cá falar se não conheceu a tradição! Eu não aceito isso, não aceito!” (LUCÉLIA PEREIRA, 2010b).

Os principais momentos de encontro entre os agentes são aqueles alocados entre o início e fim dos cortejos e procissões. Assim, o cortejo matinal do domingo se finda no início da celebração da missa, ponto para o qual convergem os agentes da Festa, da Igreja e do Congado. Neste momento reside a maioria dos pontos conflituosos ligados ao tempo sagrado,

pois entre a chegada e a saída do templo há um conjunto de acontecimentos históricos que têm perpetuado estranhamentos entre os participantes das festas e modificado a performance dos Catopês.

O primeiro ponto de discordância refere-se ao horário da missa, mudado de 10h para as 9h. Assim, surgem problemas como a exigência quanto aos atrasos, ao tempo dedicado à entrada e saída no templo, bem como de outras adequações dentro desse evento. Como a celebração perdeu seu lugar especial ao ser incluída na programação comum da Igreja, os grupos precisaram se enquadrar ao seu formato de tempo voltado para os fiéis em geral. A justificativa dada pelos padres é a possibilidade de inseri-los melhor na sociedade, partilhando a festa com os outros fiéis. Entretanto, essa postura fez com que os grupos cedessem momentos cruciais para o exercício de sua devoção, como a alteração dos cantos de entrada e saída.

[...] e é uma coisa que num pode gente, vim nas carreira, por isso que eu falo é dez hora, toda vida nós dançô era dez hora, era dez hora, e a missa era dez hora [...] O horário é dez hora, quem ta fazendo esses horário de nove hora é eles [...] aí oh, então...[...]. Quando ocê começa a cantar – a obrigação sua é cantar; na entrada de igreja ocê tem que cantar os canto da entrada da igreja – o padre já ta dando sinal ocê pra parar [...] (JOCELINO LEITE, 2010b).

Em virtude dessas mudanças, o Terno Nossa Senhora do Rosário não canta mais o Deus te Salve Casa Santa e o Terno Divino Espírito Santo o canta sem completar todos os versos. A mestra Lucélia em conversa não gravada aponta que seu grupo não canta mais a música porque ela é como uma “reza do rosário” e, como tal, só faz sentido se for cantada por inteiro.

Essa situação reflete a condição de opressão vivida pelos antepassados escravos que não tinham permissão para a entrada nas igrejas. Como uma espécie de eufemismo social, ocorre um processo de minimização das dificuldades presentes na travessia entre o mundo do Congadeiro – a rua – e o espaço de comunhão entre as diversas expressões do catolicismo – o templo da Igreja. Entretanto, os Catopês lançam mão de estratégias diferenciadas para contornar a situação, ou trocando a canção por outra mais curta – para preservar a integridade da original – ou diminuindo a sua duração – para manter sua funcionalidade prática e conservá-la na memória dos mais jovens.

Desse modo, a entrada da Igreja, pode ser entendida como um ponto limiar, apresentando como “uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí sua importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de passagem” (ELIADE, 1992, p 19). A dificuldade de passagem entre as duas

realidades reflete uma divisão dos espaços demarcada diferentemente pelos agentes. Um espaço que deveria ser continuidade da rua (sagrada para os grupos) passa a ser elemento de divisão entre os agentes por causa de suas diferentes concepções de sagrado. Portanto, o templo se apresenta como um dos principais espaços de produção das diferenças, pois é o local de maior contato entre os agentes; é onde os limites se tocam e se ultrapassam.

Buscando outro ponto de divergências no trato do sagrado – para ficarmos apenas nos dois principais – encontra-se a modernização do mastro. O antigo asteamento realizado com uma peça de madeira e cordas foi substituído por uma estrutura de metal com sistema de roldanas para erguer a bandeira, também modernizada. Ao expressarem sua opinião sobre as mudanças efetuadas, os mestres são enfáticos em discordar e apresentar seus pontos de vista:

Eu acho que é errado, é errado uá, nós é contra aquilo, porque toda vida de quandi nós, eu entendi por gente – e muito veio –, entendeu. Pode ver em todo lugar que é pau, ali é... ali é coisa de, de... duma apresentação de modo de beleza, né.. nós num concorda com aquilo ali, nós já falamos que num concorda, nós num concorda com aquilo e negócio da missa nove hora, é o horário dela toda vida é dez hora. (JOCELINO LEITE, 2010c).

[...] porque é um desrespeito a nossa tradição, o mastro daquela forma, pra mim se o santo fosse precisar de elevador, não tinha necessidade dos braços. Se o santo fosse precisar de elevador, não tinha necessidade [...] das coisas né. Porque se você eleva alguma coisa porque tem a necessidade não é [...].E no domingo é o cortejo, que a gente, onde a gente pega pela manhã... [...] o mastro [...], pega pela manha sai daqui, faz as orações iniciais aqui vai pra casa da rainha, pra pegar ela e o rei, tira a coroa, primeiro tem que beijar a coroa, né, beija a coroa e depois tira eles, leva pra igreja, vem na rua cantando as músicas de louvor a Nossa Senhora do Rosário, só que como nosso estandarte, por muito que a festa seja dela nós carregamos São Benedito, que eles dois são companheiro de rosário, canta umas pra ele também que não tem custo, só que a maioria das músicas são pra Nossa Senhora. Aí vem pra igreja, assiste a missa, depois da missa vai pro almoço, depois do almoço volta pra procissão, aí da procissão vem né, o padre fala umas coisa lá, e faz o sorteio depois do sorteio a gente entrega pro festeiro do outro ano, aí já desce a band... o mastro, que não desce mais né, fica lá, o deles de elevador fica lá, agora os nossos, que são as nossas bandeiras elas ficam com a gente aqui, sabe, as band... com a gente assim, que eu já falei com eles não quero que passa elas pra igreja porque a nossa é à mão antiga, porque a nossa é a mão ainda, que agente leva pras casas é aquela, porque a outra é bonita demais, então, grande demais, ocupa espaço demais, não pode não, só pode ir na sexta feira da festa. Ai a gente manda as nossa que é... feia, deixa a beleza deles guardada pra no dia eu trago aqui pra casa, as nossas, pra gente fazer o trido dos Catopês aqui em casa. Porque aquelas ali sim, quantos anos que aquelas bandeiras vem defendendo nossa fé, quantos anos, porque essas bandeiras que eu trago pra fazer o trido vem defendendo a fé da gente, quantos anos, então é nessas aí que eu ponho a fé, sabe. Mas ta bom... (LUCÉLIA PEREIRA, 2010b)

O levantamento do mastro é um dos momentos de maior contato entre o humano e o divino, em que os Catopês elevam suas preces, agradecem as bênçãos alcançadas, realizam e cumprem suas promessas. O simbolismo presente no ato de erguer a bandeira é significativamente importante para o exercício da sua devoção. A mestra Lucélia apresenta, em outro depoimento colhido antes das alterações, o processo simbólico que envolve o pesar do mastro e a força física e espiritual exercida para erguê-lo:

[...] a gente já faz isso sabendo que nossas preces vão ser atendidas. Então quando você chega lá com sua boa fé, com sua boa vontade o mastro já tem aquele impulso, porque como diz, no impulso das mãos, né, igual a gente fala, pra levantar a bandeira, como diz o canto, na hora que faz pra levantar, junto com as mãos já sobe aquela força. Eu não digo a força física, mas a força espiritual. É como se a alma da gente desse aquele impulso e nascesse de novo. [...] Talvez quando o mastro demore mais, seja talvez como diz, o pedido tá mais intenso, tá complicado, mas ele vai ser realizado, porque de certa forma ele subiu, ele ergueu. Então, se ele não erguer de jeito nenhum pode ser que não vá, mas se ele ergueu pode ter certeza que por muito difícil [...] que seja o pedido, é confiar na providência de quem a gente levantou a bandeira. (LUCÉLIA PEREIRA, 2006).



FIGURA 14 – Levantamento do mastro de madeira
Fonte: Ramos (2011)

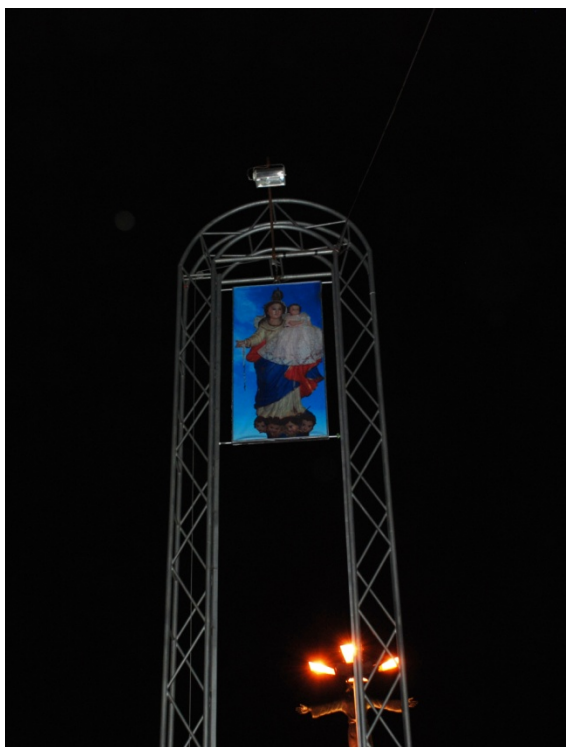


FIGURA 15 – Mastro e bandeira modernizados
 Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Eliade (1992) aponta o templo como o principal local de comunicação com o sagrado. Nesse lugar, em consequência, “deve existir uma ‘porta’ para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu.” No caso dos Catopês, supostamente devido às relações históricas de exclusão dos templos, o espaço de maior comunicação é o exterior, equilibrando os valores simbólicos ou até mesmo atribuindo mais valor ao mastro.

A instituição de um novo modelo de levantamento do mastro interfere no simbolismo que este ato congrega e promove uma profanização dos elementos sagrados dos Catopês, uma vez que eles passam a se identificar menos com o objeto e o sagrado pode ter dificuldades em se manifestar. Para a Igreja, o local de maior contato com o sagrado é o templo, relegando ao espaço de levantamento do mastro uma qualidade inferior. Para os Catopês, esses ambientes se igualam, mas é no espaço do mastro onde eles realizam sua prática performática mais completa e irrestrita. Assim, transportam-se os valores dos agentes da Igreja para o espaço do Congado, ultrapassando os limites subjacentes em suas relações.

As táticas de resistência exercidas pelos grupos revelam como alguns aspectos da manifestação dos Catopês têm sofrido mudanças. A aparente aceitação apresentada em alguns aspectos apresenta-se como forma de negociar a permanência de outros. Ao dizer “mas ta bom”, a mestre Lucélia finaliza uma sequência de inquietações com um resumo de sua expressividade de fé e de resistência, “porque o Rosário de Maria tem muito ‘dendê’, se você

quiser entrar você entra, mas você sabe que você entra disposto, como diz, a chicote, chibata, a tudo” (LUCÉLIA PEREIRA, 2010b). Entretanto, o próprio espaço do mastro é utilizado para apresentar sua oposição às mudanças:

Toda vez que vai levantar mastro eu faço uma lá, e eu sei que tem muita gente que não gosta que eu faço isso, mas eu não tô nem aí pra quem não gosta. Como diz: Deus que é Deus não agradou todo mundo, eu não tenho obrigação. [...] Não perguntou foi pra ninguém [...]; eu acho que eles acharam chique, [...] cê entendeu? (LUCÉLIA PEREIRA, 2010b)

Enfim, diante dessa situação de enfrentamento, a própria resistência institui-se como ponto crucial para a devoção e manutenção do sagrado, bem como o lugar sagrado institui-se como lugar de resistência. Mesmo diante das mudanças estruturais, a percepção do sagrado dos Catopês mantém seus elementos essenciais, valorizando sua relação com os santos e com a memória dos seus ancestrais. A área do Congado, espaço de poder simbólico e ritual, proporciona aos Catopês o domínio das ações e, conseqüentemente, a possibilidade de instituir sua resistência.

A importância dos elementos religiosos para a performance dos Catopês transcende seus aspectos de expressão de fé em direção a outras faces, sejam estruturais ou simbólicas. Uma dessas outras ligações está presente no mito fundacional da devoção Congadeira, que delinea as práticas performáticas em várias regiões do país. Destarte, apresento a seguir algumas das reflexões obtidas a partir da análise da intercessão simbólica entre o mito e a performance.

Mito, performance e o simbolismo intercessor

A performance musical pode ser compreendida como um complexo articulador dos elementos históricos, sociais e culturais. Essa característica confere ao contexto performático dos Catopês o poder de síntese, expressão e atualização, ligando o tempo antigo ao tempo presente, mesclando virtualidade e realidade. Nessa perspectiva, aponto aqui algumas considerações a respeito das relações entre o mito fundacional da tradição e a estrutura atual da performance musical dos grupos, bem como do sistema simbólico que as intercede. Para isso serão relacionadas duas abordagens metodológicas: (1) a estrutura espacial e temporal da performance, proposta por Schechner (2006), para compreender o processo performático no mito e na prática músico-ritual dos Catopês; (2) a semiótica americana de Charles Sanders Peirce como forma de compreender a estrutura simbólica que intermedeia o mito e a performance.

O processo performático no espaço físico-temporal

Schechner (2006) apresenta a possibilidade de se compreender a performance por meio de sua estrutura de desenvolvimento no tempo e no espaço, com três grandes grupos característicos: proto-performance, performance e resultado.

A proto-performance é a fase precedente à prática pública, composta por um complexo de elementos que impulsionam e preparam para os engajamentos sociais; “pode ser um código legal, liturgia, cenário, script, drama, notação de dança, partitura, tradição oral, entre outros.”⁴⁰ (SCHECHNER, 2006, p. 225). Sua composição básica pode ser dividida em três fases: (1) *treinamento* – responsável pela aquisição de habilidades; (2) *workshop* – correspondente à fase de pesquisa, abrindo novas possibilidades e buscando novidades; (3) *ensaios* – referem-se ao processo de construção e organização dos materiais encontrados no workshop.

A performance é a fase mais perceptível pela audiência, pois diz respeito ao momento de engajamento social. Seu processo de desenvolvimento pode ser dividido em: (1) *aquecimento* – compõe a fase de internalização dos elementos trabalhados na proto-performance. Em performance ritualmente determinadas como nos Catopês, os “aquecimentos são também ritualizados, envolvendo costumes específicos e as ‘faces’ bem conhecidas da performance (atitudes, comportamentos)”⁴¹ (SCHECHNER, 2006, p. 240). Há ainda, casos em que acontece o pré-aquecimento, realizado de forma individual pelo performer seguindo sua própria rotina privada; (2) *performance pública* – correspondente à estrutura sensível da performance, à superfície de contato e engajamento. Assim, todas as outras fases giram em torno dela, revelando-a como o ponto central de todo o processo performático; (3) *eventos e contextos* – são os elementos delimitadores da performance, pois toda performance pública opera dentro de alguma estrutura básica, seja política, ritual, social ou comercial; (4) *desaquecimento* – acontece quando as coisas caminham para o seu estado “normal”, caracterizando-se como a preparação para o retorno dos indivíduos à vida diária.

O resultado diz respeito ao complexo de evidências e respostas sociais em relação à performance. Assim, as suas consequências, por seu tempo indefinido de existência e sua característica crítico-reflexiva, garantem sua continuação. O resultado de uma performance pode ser dividido em: (1) *respostas críticas* – correspondem às revisões realizadas pelos participantes da performance em seus variados graus de atividade; (2) *arquivos* – dizem

⁴⁰[...] may be a legal code, liturgy, scenario, script, drama, dance notation, music score, oral tradition, and so on.

⁴¹[...] warm-up are often ritualized, involving specific costume and well-known performance “faces” (attitudes, deameanors).

respeito ao material físico produzido a partir da performance, como gravações em áudio, vídeo e fotografias entre outros; (3) *memórias* – são espécies de arquivos mentais dos participantes estando, conseqüentemente, interligadas com suas impressões pessoais.

Acredito que, a partir dessa esquematização do processo performático, a compreensão das relações simbólicas entre o mito e a performance será mais bem sucedida. Portanto, essa categorização servirá como base analítica de segmentação da conjuntura performática dos Catopês a fim de alocar os elementos mitológicos no exercício músico-ritual dos grupos.

A abordagem semiótica

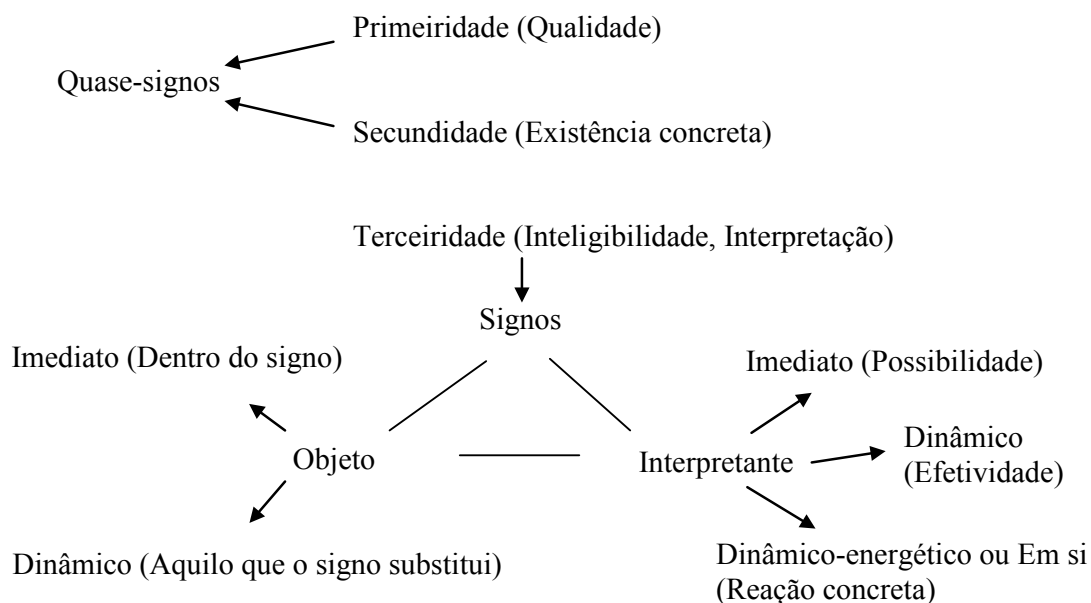
A semiótica norte-americana desenvolvida pelo cientista Charles Sanders Peirce (1839-1914) será utilizada como base analítica do sistema simbólico presente na relação entre o mito fundacional e a performance dos Catopês. Para a exposição desse tema utilizo as idéias de Peirce (1999) e os trabalhos de Santaella (1983) e Turino (1999) como principais referências interlocutoras do pensamento peirceano.

A semiótica tem como objetivo examinar os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido. As bases estruturadas por Peirce são fundamentalmente fenomenológicas, sendo que suas idéias se baseavam na concepção de que o mundo está em expansão, mas na mente das pessoas – o pensamento humano gera produtos capazes de afetar materialmente o universo e, ao mesmo tempo a ele próprio. A partir das relações entre suas bases fenomenológicas e questionamentos sobre as formas da primeira percepção das coisas na consciência, Peirce elaborou três categorias universais de toda experiência e pensamento, que seriam modalidades possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno: 1) *primeiridade* – qualidade; 2) *secundidade* – relação ou reação; e 3) *terceiridade* – representação ou mediação. (SANTAELLA, 1983; PEIRCE, 1999; TURINO, 1999).

A *primeiridade* é o que está imediatamente presente na mente; é a pura qualidade na mente; é o presente imediato; primeira apreensão das coisas. Assim, qualquer descrição deve necessariamente falseá-la. A *secundidade* trata do mundo real, sensível; é independente do pensamento, mas pensável; é a arena da existência cotidiana. A qualidade, para existir, deve estar encarnada numa matéria – a factualidade do existir (*secundidade*) está nessa corporificação material. A *terceiridade* aproxima a primeira e a segunda numa síntese intelectual; é a camada da inteligibilidade ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.

O signo apresenta-se, portanto, como uma mediação irreversível entre o homem e os fenômenos que se lhe apresentam. Para Peirce, o homem só conhece o mundo por que o

representa e só interpreta sua representação por meio de outra representação. Essa segunda representação ele chama de *interpretante* da primeira. Nessa relação, ele estabelece que o signo seja o primeiro, o objeto o segundo e o interpretante o terceiro. É apenas na terceira categoria que encontramos a noção de signo, nas duas primeiras há o que ele denomina quase-signo. Segue abaixo um esquema sinóptico representativo dessa relação:



Pode-se perceber que nesse esquema aparecem ainda três tipos de interpretante e dois tipos de objeto. O *objeto imediato* está dentro do próprio signo e diz respeito ao modo como o *objeto dinâmico* (aquilo que o signo substitui) está representado nele. O *interpretante imediato* é aquilo que o signo está apto a produzir na mente; não é o que ele efetivamente produz, mas aquilo que ele pode produzir. O *interpretante dinâmico* é o que o signo efetivamente produz na mente. Por fim, o *interpretante dinâmico-energético* ou *interpretante em si* diz respeito ao modo como a mente reage ao signo. (SANTAELLA, 1983; PEIRCE, 1999; TURINO, 1999).

Após a compreensão da constituição dos signos segundo a semiótica peirceana podemos passar para o sistema de classificação. Peirce elaborou redes de classificação triádicas dos tipos possíveis de signo, que ele chamou de tricotomias. Ao todo ele apresenta dez tricotomias, mas dedicou maior atenção às três mais gerais. Ele as divide de acordo com as relações entre signo com si mesmo (1ª tricotomia), signo com o sujeito (2ª tricotomia) e signo com interpretante (3ª tricotomia). Para iniciar, apresento uma sinopse no QUAD. 4:

QUADRO 4

Categorias semióticas de percepção

	1ª Tricotomia	2ª Tricotomia	3ª Tricotomia
Primeiridade	Quali-signo	Ícone	Rema
Secundidade	Sin-signo	Índice	Dicente
Terceiridade	Legi-signo	Símbolo	Argumento

Na categoria de primeiridade a relação do signo é com ele próprio. Essa relação tem caráter de qualidade (*quali-signo*), que funciona como signo. Se o signo aparece como simples qualidade, só poderá ser um *ícone*, pois qualidades não representam nada. Por não representar, o *ícone* é um quase-signo, é algo que se dá a contemplação. O objeto do ícone é sempre uma simples possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido. Os *ícones* possuem alto poder sugestivo, uma vez que proliferam as semelhanças no universo das qualidades. Por motivo dessa abundância de semelhanças, os *ícones* são capazes de estabelecer comparações. O interpretante que o *ícone* está apto a produzir é também uma possibilidade (qualidade de impressão) ou, no nível do raciocínio, um *rema* (uma conjectura ou hipótese). Geralmente podemos identificar tal situação em frases como “parece um homem”, pois apenas sugere possibilidades. Signos que representam seus objetos por semelhança são denominados *hipoícones* e possuem três modalidades: hipoícone de 1º nível – *imagem* – a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade do objeto que representa; hipoícone de 2º nível – *diagrama* – representa a relação entre as partes de seu objeto; e hipoícone de 3º nível – *metáforas* verbais – nascem da justaposição de palavras, colocando em interseção os significados convencionais. (SANTAELLA, 1983; PEIRCE, 1999; TURINO, 1999).

Na secundidade o *sin-signo* é qualquer coisa que se apresenta como existente, singular, material ou concreto. Todo concreto é um *índice* que apresenta uma conexão de fato com o conjunto de que é parte. O *índice* indica outra coisa com a qual está ligado, como o girassol pode indicar a direção do sol ou as horas. O interpretante do *índice* não vai além da constatação de uma relação física entre existentes. No nível de raciocínio, ele não passa de um *dicente*, ou seja, signo de existência concreta. (SANTAELLA, 1983; PEIRCE, 1999; TURINO, 1999).

A terceiridade é caracterizada quando o signo é lei (*legi-signo*) e sua relação com o objeto recebe o nome de *símbolo*. O signo se torna *símbolo* quando não representa o objeto

por sua virtude de qualidade (hipoicone), nem por manter relação com o objeto por conexão de fato (índice), mas extrai seu poder de representação por que agora é uma convenção, por pacto coletivo que determinou que representasse seu objeto. Sua característica é a generalidade, não denotando algo particular, mas uma espécie, um tipo de coisa (SANTAELLA, 1983). O *argumento*, segundo as interpretações de Machado Filho e Thomaz (2005) é um signo de raciocínio lógico relacionando premissas e sugerindo uma conclusão verdadeira. O *argumento* pode acontecer de três modos: deduções, induções e abduções.

Os *símbolos* são signos triádicos genuínos, pois produzem como interpretante outro tipo geral ou o interpretante em si. Por ser representado, exigirá outro signo e assim infinitamente. Essa característica se dá pelo fato de que a t erceiridade pressupõe a primeiridade e secundidade, e a secundidade pressupõe a primeiridade. Enfim, o ícone interrompe o nível interpretativo em hipóteses; o índice o interrompe no nível energético, com a ação como resposta ou pensamento puramente constatativo; já o símbolo transpassa de signo a signo. Essa cadeia de pensamentos só é i nterrompida por causa dos limites que nos impomos por meio das diversas situações e necessidades com as quais convivemos. (SANTAELLA, 1983; PEIRCE, 1999; TURINO, 1999).

Com base no que foi exposto até aqui, acredito que a semiótica peirceana, através dos elementos aqui apresentados, nos oferece ferramentas que possam nos auxiliar na aventura no campo dos signos. A estrutura simbólica da performance musical dos Catopês é muito complexa e não será exaustivamente analisada nessa breve abordagem. Entretanto, os níveis classificatórios propostos serão suficientes para uma compreensão coerente com os objetivos do trabalho.

O mito fundacional: etiologia da devoção

As origens do Congado possuem um paralelo simbólico em relação ao seu processo histórico. Os congadeiros atribuem suas raízes a uma narrativa mitológica em que surge uma imagem no mar que, após tentativas dos brancos em trazê-la para o solo firme, decide ficar com os negros por ter se agradado da sua música e das suas orações. Acredito que, assim como Smith (1984) encontrou uma fundamentação mítica para a estrutura musical dos índios Amuesha e Feld (1990) identificou a relação de representação simbólica entre as modalidades músico-expressivas dos Kaluli e o mito do menino que virou pássaro *muni*, o contexto performático dos Catopês apresenta um conteúdo simbólico representativo do seu mito fundacional.

Martins (1997) apresenta em suas afrografias seis narrativas a respeito da história de fundação da devoção e dos festejos a Nossa Senhora do Rosário. Essa lenda “fundamenta e estrutura os rituais do Congado” (LUCAS, 2002, p. 59), servindo como princípio básico da devoção e do comportamento ritual que ela implica. A narrativa pode ser mais bem compreendida pelas palavras da mestre Lucélia, do Terno Nossa Senhora do Rosário:

O que contam é que há muito tempo atrás, ainda na época da escravidão, uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Então os brancos, os senhores dos escravos, foram até o mar e recolheu a imagem da santa. Eles trouxe a imagem e construiu uma capela toda bonita, cheia de enfeites e de ouro e colocaram a imagem num altar. Nessa época os negro eram proibido de entrar nas Igreja, então os brancos impediram os negros escravos de rezarem para a santa. Aí no dia seguinte os brancos voltaram na capela, só que a imagem não tava mais lá, ela tinha voltado pro mar. Então os branco voltaram a buscar a imagem de Nossa Senhora e colocaram de novo no altar; fizeram festa tentando fazer a imagem ficar com eles, mas a imagem voltou pro mar no outro dia. Aí então uns negro pediram pra ir buscar a santa no mar, os branco pensou né... se agente que construiu uma capela pra ela e ela não quis ficar aqui, num é com esses negro que ela vai ficar; então eles permitiram os negro ir buscar a imagem no mar. Então uns escravo da família do Congo foram até a beira do mar e começaram a cantar e bater seus tambores. A santa balanceou no mar pra lá e pra cá, mas ela num veio até eles. Foi quando outra família de negros, os do Moçambique, se enfeitaram todos com pena, palha e seus tambores e foram até a beira do mar. Lá eles cantaram e dançaram, e então a imagem veio e saiu do mar junto com eles. Eles colocaram ela em cima do tambor que chama Santana (é porque tem os três tambores sagrados, que são aqueles primeiros tambores que fizeram com que a santa fosse ficar com os negros: o Santana, o Santaninha e o Jeremias) e fizeram uma procissão levando a imagem da santa pra casa deles. Lá eles fizeram uma capelinha simples, onde colocaram a imagem e a santa ficou lá, com eles, sendo a guia do negro na luta contra os brancos. Aí então essa é a história de devoção dos negro pra Nossa Senhora do Rosário, e foi a partir daí que começaram a fazer as festas em devoção a ela. É por isso que os Congo vai na frente, porque é eles que abrem o caminho pra Nossa Senhora passar, e o Moçambique é o que leva o andor com Nossa Senhora, porque foi eles que conseguiu tirar ela do mar. (LUCÉLIA PEREIRA, 2007).

Nota-se que a fábula carrega elementos simbólicos representativos da história de escravidão e resistência do negro. As variações e nuances discursivas de cada congadeiro que conta a história podem revelar múltiplas interpretações a respeito das relações entre brancos e negros tanto nos tempos colonialistas quanto na modernidade. Apesar dessa variabilidade inerente à história oral, o mito, segundo Martins (1997) possui alguns elementos básicos em comum nas suas várias versões. Destarte, as narrações compartilham os seguintes processos:

1º) a descrição de uma situação de repressão vivida pelo negro escravo; 2º) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas ou da

pedra, capitaneada pelos tambores; 3º) a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, fundados pelo arcabouço mítico (MARTINS, 1997, p. 56).

Essa estrutura básica carrega elementos simbólicos subjacentes responsáveis pela composição dos festejos, promoção da resistência do negro e exercício africano da devoção católica entre outros pontos. Assim, sua interpretação pode levar a uma compreensão mais profunda da performance musical dos Catopês, pois trata-se de sua infra-estrutura simbólica.

O processo performático no mito e no ritual

O processo performático pode ser compreendido como um iceberg cuja porção imersa representa sua infra-estrutura, ocupando mais tempo e espaço do que seus aspectos mais “visíveis”. Por essa perspectiva, a performance transcende da sensibilidade física para a metafísica, configurando-se como uma realidade suprassensível.

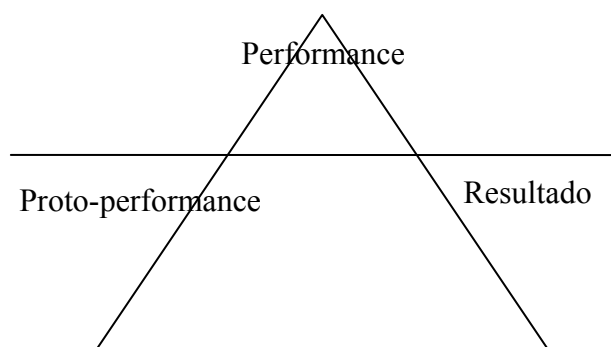


FIGURA 16 – Estrutura do processo performático

Essa relação pode ser vinculada ao enredo desenvolvido na fundamentação mítica do Congado, uma vez que a estrutura básica proposta por Martins (1997) está em consonância com o desenvolvimento teórico proposto por Schechner (2006). A relação triádica presente nos dois modelos revela que o próprio conto segue uma lógica performática, podendo, portanto, ser analisado por essa abordagem. Assim sendo, a conexão entre a virtualidade performática do mito e a realidade performática dos rituais torna-se o elemento construtor das bases simbólicas da performance.

Na primeira parte do conto, a contextualização do sofrimento e repressão vivida pelo negro nos tempos coloniais pode ser compreendida como uma preparação para a performance, tornando a situação diaspórica de alteridade e a possibilidade de reversão em elementos motivadores. Essa motivação pode ser verificada nas palavras do mestre Jocil:

[...] o tempo dos escravo, os negro era muito sofrido né, então Nossa Senhora apareceu prá... prá fazer... dar uma libertação né; prá eles num jogar os negro num fosso fundo, pra que eles ia... eles ia enforcar eles né. Aí

Nossa Senhora fez a promessa prá Ele livrar de parar de judiar com os negro. (JOCELINO LEITE, 2010a).

Nesse período de proto-performance, a ên fase performática está no processo de workshop, em que os negros assimilam o conhecimento mítico e musical herdado de sua terra mãe com os elementos vivenciados a partir da relação com o novo mundo. É a primeira fase de instituição da resistência, como uma elaboração tática em que o sujeito precisa equilibrar-se nos interstícios culturais. Isso implica numa relação de oposição binária de processos, uns que procuram manter uma estabilidade identitária e o outros que procuram desestabilizá-la (SILVA, 2000). Portanto, assim como aponta Martins (1997), ocorre uma reelaboração sintática e semântica, “inseminando a cosmologia católica de outras referências” (p. 58).

Dentro da fundamentação mítica, a fase correspondente à performance pode vincular-se ao momento em que o negro ocupa o centro, levando o branco à condição de coadjuvante. Nessa parte do conto, o negro passa a ser o elemento ativo da história, indo até os brancos pedir permissão para o tentame. O sucesso dos grupos de Candombe, após a tentativa das famílias do Congo, é o momento central do processo de reversão da situação.

Nessa fase, o momento de aquecimento pode estar no subtexto do conto, no processo de interação social de enfeitar-se para a santa e preparar os cantos e orações. Pressuponho que, nesse procedimento, a i nternalização dos elementos performáticos tenha ocorrido, buscando a harmonização dos elementos necessários para trazer a santa à terra firme.

A performance pública vai do momento da primeira tentativa até a fixação da santa em sua simples capela. A delimitação físico-temporal desse processo traz à tona elementos como o tempo colonial, o mar e lugares sagrados. Assim, o negro põe em prática sua tática taciturna de resistência, mantendo suas memórias e construindo um paralelismo de poder. Martins (1997) atribui a esse posicionamento a denominação de gesto pendular, em que “canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e, simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão” (p. 57).

O período correspondente ao desaquecimento performático pode ser o momento final da procissão e fixação “residencial” da imagem. Pode-se compreender essa fase como uma conclusão das tensões geradas e o estabelecimento da vitória dos negros sobre seus opressores por meio da aceitação da santa. Essa fase constitui-se como ponto crucial das relações entre o momento mítico, o histórico e o atual. A resolução do conflito por meio da imagem da santa liga-se à abolição da escravatura por Nossa Senhora, via Princesa Isabel, e à devoção atual motivadora dos rituais. Assim, “a batalha, antes louvada na via do c onfronto direto, é

substituída por uma atuação indireta da santa, não mais no plano terreno, mas espiritual” (MARTINS, 1997, p. 60).

O desfecho da fábula institui a estrutura ritual e elege a santa como fonte de forças na luta contra o branco, construindo, assim, a base simbólica da resistência negra. Desse modo, o resultado performático das ações do negro no conto apresenta-se com alta carga de produção de memórias, bem como possibilita a produção estrutural dos rituais aos santos católicos.

Voltando à fase inicial do processo performático e focando na prática musical dos Catopês, nota-se que a proto-performance tem como impulso a devoção embasada no mito. Seu processo de treinamento é baseado na imersão cultural e, consequentemente, na observação e imitação guiada pelo princípio de relevância cultural e pelos níveis de aceitação. A música, a devoção, a disciplina, o respeito e outros valores necessários para o engajamento no grupo são aprendidos conjuntamente, como elementos indissociáveis.

O workshop possui menor ênfase na performance, uma vez que a inserção de novos elementos é controlada pelos níveis de aceitação ligados à tradição e a incorporação mais bem aceita é geralmente relacionada à composição e adaptação de novas canções – pouco ocorrente. Entretanto, como visto na relação entre eficácia e entretenimento, essa fase possui seus momentos de presença diferenciada em cada grupo.

Os ensaios são ritualizados, compondo-se como principal ponte entre a proto-performance e a performance. Os grupos fazem orações, iniciam a performance localizada em suas sedes e partem para as ruas quando se sentem preparados. Assim, essa fase caracteriza-se pelo estabelecimento dos elementos performáticos aptos a serem exibidos em público. É o momento de lapidar e homogeneizar a performance, retirando os excessos e reforçando os pontos essenciais.

Na prática ritual dos Catopês, o período de performance corresponde ao exercício prático da devoção, homogeneizando o cantar, tocar, dançar e orar. Essas ações ritualizam os sons, movimentos e vozes, compondo a atmosfera religiosa que sustenta as faces físicas e espirituais do indivíduo.

O período de aquecimento é composto pela coletivização do sentimento de devoção. Durante a afinação dos instrumentos e dos primeiros toques nos tambores, alguns membros já partilham as expectativas sobre o festejo. Iniciam-se as orações e os últimos avisos dos mestres. Por fim, cantam-se as primeiras músicas com o intuito de coletivizar sentimentos e objetivos, convocando os dançantes para o ritual.

Na performance pública, surgem os elementos centrais da performance músico-ritual. Assim, delimitam-se o tempo e o espaço, bem como as práticas de cortejos, procissões e

celebrações. Exibem-se, nesse momento, os materiais selecionados e as habilidades adquiridas na proto-performance.

O desaquecimento compreende as fases finais do ritual, quando os grupos já estão em suas sedes realizando suas orações de agradecimento, guardando os instrumentos e partilhando as experiências vividas durante os dias de festa. Dessa forma, esse período pode ser concebido como uma ponte que “leva das atividades focadas da performance às experiências mais abertas e difusas da vida diária” (SCHECHNER, 2006, p. 246).

Os resultados da performance podem tomar todo o período que precede o próximo ritual. Pela proximidade familiar e pela amizade entre os integrantes, suas respostas críticas, arquivos e memórias são constantemente reelaborados. Em reuniões casuais, os membros discutem sobre suas experiências e expectativas para os festejos vindouros, ligando assim, um processo performático ao outro.

Intercessão simbólica

Numa análise semiótica, a abordagem sobre o fenômeno estudado pode ser feita de diversas formas, seja tomando como ponto inicial as categorias de percepção e pensamento, as categorias de relação entre as tricotomias ou os próprios signos que o compõe. Assim, muitas publicações sobre o tema têm trabalhado sobre múltiplos objetos e por variadas abordagens voltadas para os estudos linguísticos e da comunicação entre outros.

No que diz respeito ao contexto performático dos Catopês, o simbolismo que o compõe pode ser encontrado por meio das observações, do discurso dos integrantes e pela compreensão da sua relação com a audiência. Nos trechos das entrevistas a seguir, pode-se verificar uma pequena parte da carga simbólica da manifestação:

E por isso que tem as fita vermelha, pret... azul, de toda cor, só não tem da fita preta né. E... e Nossa Senhora pôs um paninho na cabeça dos anjinho, dos três anjinho, e pôs umas fita de pano, então por isso que transforma, os capacete transforma, pela tradição velha que vem. E as pedra que brilha, aquela pedra que brilha, que fala, fala que é ... ouro não é... cristal, então aquelas pedrinha assim, elas é brilhante, elas, cê enxergava se o capecete tava torto ou direito e dava a vista no capecete, por isso que tem os “ajofó” tudo nos capacete, né (JOCELINO LEITE, 2010a).

[...] mas tem que ver o seguinte, eu vou ser franca e honesta, tem que ver se a caixa quer falar, porque tem gente velho no grupo que pega a caixa de chama e ela não dá um som, não dá, ela não dá, ce for..., ce vai até rir.[...] A azul pequena de madeira, essa daí desse berço pra cá, a digníssima tem que ver com quem que ela dá som, tem vez que a pessoa pega ali que afina, que afina... Marcelo não, só dá uma puxadinha e ela fala, fala que é uma beleza. É igual o marcante, tem gente que bate, mas o marcante fala com quem: com

Evangelista, com Foncha e com João e com Giovane. O que é, tem que falar! Comigo: aquelas pancada lá, mas é normal. Mas quando eles batem você sente que é forte. Então assim, é aquela coisa, o instrumento afeiçãoou ao dono. É tanto que dentro da caixa de chama, pai falou, que o próximo nome que tem que tá dentro dela é o nome de Marcelo, porque dentro dela tem o nome dos caixeiros que passaram, é até uma coisa que eu não tinha comentado, comentei aqui agora, tem os caixeiros que se passaram. (LUCÉLIA PEREIRA, 2010, ent. B).

Nota-se que as percepções apresentadas pelos mestres são realizadas através de representações. O trabalho realizado aqui consistiu em desconstruir essas representações a partir do início da cadeia semiótica que baseia sua interpretação. Essa desconstrução baseou-se na compreensão do mito e da performance por meio das três tricotomias e os níveis de apreensão (primeiridade, secundidade e terceiridade) dentro de cada uma. Portanto, pretendo analisar o sistema intercessor por meio da compreensão dos signos, objetos e interpretantes, bem como das suas relações.

Os signos intercessores

A primeira tricotomia, que diz respeito às relações do signo com ele próprio, apresenta os elementos iniciais da percepção. Esse princípio pode ser estabelecido por relações de qualidade, materialidade ou convenção, proporcionando ao signo as suas características de desenvolvimento dentro do universo da representação simbólica. Assim sendo, a base da construção simbólica da performance e sua relação com o mito surge nas relações entre os seus signos intercessores.

1- Quali-signos

As palavras dos mestres apresentadas anteriormente já estão carregadas de interpretações e representações. Assim, a análise e compreensão de seus signos enquanto qualidade não se faz nesse plano de apresentação, mas busca interpretar o que viria antes dessas produções intelectuais. A atribuição de um signo como qualidade leva-nos ao plano da percepção sensorial anterior aos questionamentos ou reflexões; enfim, sem interpretações e representações mentais, restando apenas o sentir.

Tanto no mito quanto na performance dos Catopês o plano sensorial é altamente estimulado, com a apresentação de sons, cores e gestos, criando a atmosfera inicial para o desenvolvimento simbólico. Destarte, esses elementos qualitativos não possuem uma representação em sua primeira percepção.

Esse conjunto de elementos sensoriais pode ser mais bem percebido quando os grupos tocam diferentes músicas com uma maior proximidade física. Nesse momento, com o aumento da densidade sonora e visual, a identificação das músicas, dos ritmos e das letras torna-se tarefa muito difícil ao ouvido pouco habituado, restando apenas a percepção, sem referências de identidade ou representação mental. Isso leva a uma apreensão sinestésica da performance, ligando-a à provável percepção pela qual passaram os negros fundadores da devoção.

2- Sin-signos

Os signos enquanto dados concretos recebem as qualidades dos quali-signos. Assim, os sujeitos transcendem da percepção sensorial para a identificação de objetos, formas e sonoridades como configurações um pouco mais elaboradas de apreensão do mundo. As cores transformam-se em fitas, as sonoridades em ritmos e os movimentos em danças.

A partir de então, o que era mero elemento perceptivo, pode ser identificado como um objeto. Nessa perspectiva, surge a apreensão de outros elementos como a imagem, as bandeiras e instrumentos. É pouco provável que os integrantes dos grupos percebam esses dados apenas como objetos, mas isso pode ser aplicável à audiência informal e pouco interessada na carga simbólica que eles contêm. Entretanto, antes de serem adotados como símbolos, esses elementos são tomados como objetos de interação física.

Portanto, a materialidade dos signos possibilita a existência de relações físicas entre os corpos, humanos ou não. O contato do negro com os brancos, com os instrumentos, com o mar e o outros dados da história é responsável pela delineação performática dos rituais congadeiros, transformando as consequentes reações em representações simbólicas da resistência, mas isso cabe apenas no nível de terceiridade. Assim:

Antes de penetrarmos no devir incessante do desempenho como representação interpretativa do mundo, que fique claro que nossas reações à realidade, interações vivas e físicas com a materialidade das coisas e do outro, já se constituem em respostas sógnicas ao mundo, marcas materiais perceptíveis em maior ou menor grau que nosso existir histórico e social, circunstancial e singular vai deixando como pegadas, rastros de nossa existência (SANTAELLA, 1983, p. 10).

A exposição material de elementos sógnicos promove, portanto, a ligação entre o mito e o ritual pela representação figurativa de elementos comuns como a presença de tambores, adereços visuais, imagens, capacetes, procissão etc.

3- Legi-signos

O momento de ligação interpretativa entre os dados de qualidade e de materialidade configura os legi-signos. Agora, a percepção é completa, traduzindo o objeto em um “julgamento de percepção” (SANTAELLA, 1983, p. 11). Nesse nível de terceiridade surgem as relações entre o signo, objeto e interpretante, completando a base simbólica do mito e do ritual.

Os signos tornam-se convenções pelas quais se desenvolvem os sentimentos e interpretações ligadas à devoção. Dados convencionais ligados à escravidão, capela, procissão e imagem entre outros possibilitam a compreensão e inserção mítica do ritual sem a necessidade de muitas descrições. Dessa forma, a simples citação desses dados leva-nos a compreender a relação entre eles e a situação de opressão dos negros, bem como a fundamentação da devoção.

A presença de legi-signos na performance dos Catopês torna possível a existência de letras curtas e de termos próprios cujo sentido é convencionado entre eles. Assim sendo, as relações intelectuais agenciadas sobre as imagens, vestes, cantos, sons e movimentos dispensam maiores explicações, transformando a performance em um complexo promotor de uma micro-sociedade bem definida e articulada com seu tempo mítico e material.

Os objetos intercessores

Na segunda tricotomia os signos se relacionam com o objeto, apontando ligações de semelhança, de representação figurativa ou de representação convencionada. Como segundo passo da mente na forma de relacionar os signos, essa fase apresenta as intercessões entre o mito e o ritual por meio dos seus conceitos abstratos ou objetos concretos.

1- Ícones

Os ícones são a corporificação das qualidades, representando uma ligação do signo com o objeto por meio da semelhança. Entretanto, os ícones são formas não representativas, possuindo alto poder de produzir possibilidades. As imagens e bandeiras são os principais ícones intercessores, apresentando a associação de qualidades entre a noção visual que se tem dos santos e os objetos que a eles se assemelham.

A performance dos grupos fundamenta-se nos mesmos ícones do mito, tendo como maior representação a imagem de Nossa Senhora. Essa imagem e outros ícones podem se

configurar como um hipoícones de 1º nível (quando o signo está na imagem esculpida), de 2º nível (quando o foco está nas relações de suas partes, como o manto, a coroa, as contas do rosário etc.) ou de 3º nível (quando se usam termos metafóricos criando interseções de sentido como a “fala” da caixa de Chama).

2- Índices

A materialidade dos signos pode indicar mais que a aglomeração de qualidades, atingindo o ponto de referir-se a outros dados por meio de uma conexão de experiências existentes. Assim, a coroa ultrapassa o limite da mera possibilidade e indica a escolha de um novo festeiro; a inserção performática dos grupos, em seus momentos de ensaios e aquecimentos, na vida diária da sociedade é um índice da aproximação do ritual; e o mastro levantado na noite de sábado é um índice de que o ritual teve seu início.

A intercessão se faz por meio da manutenção dos elementos básicos da tradição fundada no mito. Destarte, é “pela tradição velha que vem” (JOCELINO LEITE, 2010a) e sua consequente superposição de memórias que a performance produz seus índices intercessores, ligando experiências reais e reforçando seu caráter ritual.

3- Símbolos

A absorção do poder de representação de um signo e sua relação com outras representações caracteriza a produção de símbolos, que são, portanto, signos convencionados relacionados com o objeto. O conteúdo de signos convencionados é bastante grande no mito e na performance dos Catopês. Os legi-signos possibilitam a produção de relações com o objeto cujas representações são mais gerais. Por essa característica de amplitude de significado, a produção de símbolos pressupõe a existência de um conjunto de conhecimentos que os indivíduos devem manter, bem como a produção de uma cadeia simbólica, denominada por Peirce de semiose (TURINO, 1999).

É nesta relação que surgem os principais elementos simbólicos da devoção que ligam os processos performáticos míticos e materiais. A construção simbólica realizada no momento de traslado da santa é a mesma que mantêm a performance ritual nos dias de hoje. As convenções de devoção estabelecidas por meio da imagem são revividas a cada ano e as suas consequentes relações entre os elementos africanos, europeus e brasileiros continuam produzindo sentido na performance.

Assim, a imagem dos santos, a coroa, os instrumentos, os cortejos, as vestes, as danças, as bandeiras, as vozes e demais elementos constituintes do ritual transcendem das suas características de objetos qualitativos ou referenciais para uma representação intelectual mais elaborada, com relações convencionadas. Por fim, eles compõem um complexo simbólico delineador da performance, produzindo representações sobre as representações. Mas isso já é referente ao nível da terceira tricotomia, ligada ao interpretante.

Os interpretantes intercessores

Por fim, na terceira tricotomia, as relações analisadas dizem respeito às representações produzidas em cada nível de apreensão do fenômeno como resultado interpretativo produzido pelos signos. Os interpretantes revelam diversos posicionamentos intelectuais de representação, impossibilitando qualquer certeza dos seus resultados. Assim, determinar os interpretantes dinâmicos seria tarefa muito difícil, restando apenas o campo das possibilidades, ou seja, o interpretante imediato. Assim, mesmo que tratando de pontos relativos aos interpretantes dinâmico e enérgico, as inferências ficaram no plano das conjecturas, apontando algumas possibilidades do processo representativo.

1- Remas

O interpretante produzido na primeiridade está no campo das impressões, como resultado das qualidades sígnicas do objeto. Acredito que essa característica possibilitou aos negros “engravidar de África” (MARTINS, 1997) o novo mundo, pois sua interpretação não pode ser julgada como verdadeira ou falsa, atribuindo o poder de negociação dos elementos identitários.

Por meio de uma interpretação remática a performance pode possuir conteúdos africanos ou europeus no plano do interpretante imediato (possibilidade). Mas, no plano do interpretante dinâmico (efetividade) os conteúdos podem ser *africanos* para o negro e *europeus* para os brancos, constituindo-se como tática de resistência. Na performance dos grupos esse interpretante se atualiza nas relações entre a cultura congadeira e a liturgia da igreja, como tática de resolução das tensões no plano remático.

Portanto, a intercessão produzida pelo interpretante remático no mito e na performance pode ser encontrada nos pontos de tensão da relação entre negros e brancos, transposta para as relações sociais da modernidade, como o catolicismo popular e liturgias oficiais, pobres e ricos e – ainda, infelizmente – negros e brancos.

2- Dicientes

Ao nível de secundidade, o interpretante estabelece conexões físicas entre dados, promovendo uma relação entre duas entidades sem a mediação de uma terceira. Assim, o trabalho mental é realizado buscando essas conexões e aumentando a complexidade simbólica e comunicativa da performance.

A materialidade sonora do Chama tocado de determinada forma indica o início do ritmo da marcha ou dobrado. Nesse caso, o signo resulta de uma convenção (legi-signo), mas não é um símbolo, pois não extrai o seu poder de representação e indica outra materialidade, o ritmo. Por fim, essa cadeia produz um interpretante dinâmico dicente, pois não passa de uma constatação da relação física entre duas entidades. Assim, na performance musical, os toques iniciais da caixa de Chama revelam-se como um signo convencionado que indica a materialização de um ritmo.

O mito e a performance são repletos de intercessões dicentes, ligando a materialidade física dos seus elementos constituintes. Ao estabelecer as conexões físicas entre os panos colocados nos negros pela santa e os capacetes, o mestre Jocil promove uma intercessão dicente entre o tempo mítico e o real. Acredito que essa intercessão pode também estar presente em elementos infra-estruturais do ritual como forma de fortalecer o vínculo com a fundamentação do ritual.

3- Argumentos

O interpretante em seu nível de terceiridade realiza sua representação por meio de idéias gerais e convencionadas, relacionando mais de duas entidades. Trata-se de uma coletividade de interpretações que gera um complexo de raciocínios e que leva a dedução ou indução sobre algo. Assim, a devoção e suas formas de expressão na performance são resultantes das múltiplas experiências dos integrantes e da sua coletivização.

Um argumento só pode ser produzido pela interpretação de um símbolo e, consequentemente, de um legi-signo. Assim, todas as relações apresentadas nos níveis de terceiridade estão aptas a produzir o argumento como interpretante. Nesse sentido, a fundamentação mítica do Congado e a performance dos Catopês é intercedida por argumentos que reúnem e relacionam os elementos simbólicos ligados à devoção aos santos. A manutenção da fé se dá pela reunião desses elementos e sua interpretação por meio das conexões estabelecidas com as memórias e experiências compartilhadas.

As justificativas que os mestres apresentam para a estrutura ritual da performance sempre estão ligadas a um conjunto de elementos simbólicos que as constroem. Assim, as danças, ritmos, cantos, cortejos e orações só adquirem sentido nas bases míticas, compondo e embasando o complexo performático dos Catopês.

O simbolismo do centro e das amarras: mito e estrutura performático-ritual

À luz da (des) construção simbólica apresentada, pude concluir que a performance musical dos Catopês de Bocaiuva configura-se como fenômeno intercessor de diversos aspectos históricos, sociais, culturais e religiosos. Como representante das relações coloniais, o Congado revela múltiplas faces dos intercâmbios promovidos. Nesse sentido, a performance musical é parte desse complexo, compondo sua micro-estrutura e articulando-se com outras manifestações de resistência negra.

Os elementos delineadores da performance como a devoção católica, as imagens dos santos, as coroações de reis e rainhas, as referências ao mar e às demais relações inerentes ao contexto de colonização são representantes dessa intercessão. Assim, o reforço temático das relações binárias de opressão é sempre intermediado por elementos comuns, mantendo uma negociação das tensões existentes: a coroa que laureia Nossa Senhora do Rosário é a mesma que indica um novo festeiro, representando a coroação dos reis congos (MARTINS, 1997); e a cor e descendência de São Benedito é a mesma celebrada pelos congadeiros e seus ancestrais.

Nesse sentido, a performance dos Catopês produz a eficácia ritual fundamentada no mito por meio do simbolismo intercessor, possibilitando ao congadeiro atualizar o conto e promover sua relação com as divindades, transitando entre os elementos ancestrais e aqueles produzidos a partir dos contatos coloniais. Portanto:

O que possivelmente dá à Congada uma posição especial é o fato de que, dentro dela e na Festa de Nossa Senhora do Rosário, os negros da Irmandade produziram um sistema que incorpora e torna indissociáveis: a) um mito de origem e significação do ritual; b) um ritual de atualização e pessoalização do mito – ele o produz simbolicamente a cada ano e ele viabiliza a possibilidade de cada “brincador” participar pessoalmente de um contrato de trocas festivas e sagradas com Nossa Senhora do Rosário” (BRANDÃO, 2001, p. 90).

Em vista desse emaranhado simbólico que delineia a performance musical dos Catopês, o mito revela-se como elemento central, expressando o início da devoção e sacralizando o tempo por meio de sua atualização. O processo performático é então concebido

como uma narração do mito, em que o tempo profano é abolido e os performers são projetados num tempo sagrado e mítico. Portanto:

Como se admite hoje, um mito narra os acontecimentos que se sucederam *in princípio*, ou seja, “no começo”, em um instante primordial e atemporal, num lapso de *tempo sagrado*. Esse tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da contínua e irreversível duração na qual está inserida nossa existência cotidiana e dessacralizada. Ao narrar um mito, reatualizamos de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos (ELIADE, 1991, p. 53).

O historiador das religiões Mircea Eliade apresenta em seu livro *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso* (ELIADE, 1991) dois pontos básicos de discussão sobre o complexo simbólico que envolve as religiões, a saber: o centro e a ligação. Acredito que a relação entre o mito fundacional e a performance dos Catopês se dá principalmente por meio desse caráter simbólico apresentado por Eliade (1991), uma vez que todas as práticas são voltadas para esse princípio fundamental e todos os contatos socioculturais são estabelecidos com base nele. Partindo desse ponto de vista, reforça-se a perspectiva de centralidade do mito na constituição da performance e revela-se mais uma característica simbólica inerente ao processo performático: as amarras. Essas amarras podem constituir-se principalmente na realização e cumprimento de promessas (BRANDÃO, 1985).

Portanto, o simbolismo presente na fundamentação mítica dos rituais congadeiros é o ponto central da performance, revelando-se como um conjunto de amarras simbólicas que unem os Catopês, suas divindades e seus ancestrais. Assim, as amarras são estabelecidas por meios históricos (ligando o tempo passado e presente), simbólico-religiosos (ligando o tempo sagrado ao profano), e socioculturais (promovendo relações de dádiva e pagamento de promessas) que promovem a união dos principais elementos justificadores da performance.

Na seção a seguir, apresento uma breve reflexão sobre o elemento que congrega e materializa todas as características performáticas apresentadas: o corpo. Assim, por meio da dança, o corpo é compreendido como elemento sociológico importante para a materialização da performance, revelando dimensões estéticas, técnicas e simbólicas importantes para a compreensão do fazer musical dos Catopês.

Música e corpo na performance

“Antes de qualquer coisa a existência é corporal” (LE BRETON, 2009). A frase do sociólogo francês David Le Breton revela a importância do corpo para as concepções contemporâneas a respeito das diversas relações sociais. A afirmação da existência por meio

do corpo vai de encontro à famosa frase do filósofo francês René Descartes: “Penso, logo existo!” Assim, a separação entre corpo e mente não é mais aceita como no dualismo cartesiano, instituindo uma relação que segue o princípio da incorporação (*embodiment*) (CSORDAS, 1990; MERLEAU-PONTY, 1971, 1984; LAKOFF; JOHNSON, 1999; GOFFMAN, 2010). Nesse princípio, o corpo, antes relegado ao status secundário, passa a ser elemento essencial para a compreensão das atividades humanas.

No caso específico das manifestações musicais afro-brasileiras, o corpo é elemento essencial e a indissociabilidade entre música e dança é inerente. Seja no samba (NAVEDA, 2011), no Candomblé (CARDOSO, 2006) ou no Congado (GOMES; PEREIRA, 2000) a relação entre os movimentos corporais e a produção e percepção do som é carregada de elementos simbólicos e de interação entre os sentidos. Destarte, a influência mútua dos modos de percepção humana gera uma estimulação inter perceptiva (MERRIAM, 1964) geradora de uma sinestesia cultural.

O trabalho de Vines e outros (2010), investigando a relação entre o movimento corporal expressivo e o som musical, revelou um alto processo cognitivo envolvendo a integração de emoções na percepção de performances ouvidas e assistidas. Os resultados apontaram que as variações expressivas têm maior impacto quando puderam ser vistas, revelando que o ato de ver a performance proporciona experiências diferenciadas no ouvir.

Nesse direcionamento, nota-se que a performance dos Catopês é incorporada, mesclando música e dança aos outros elementos culturais e promovendo sensações que só podem ser percebidas ao vivo. Tanto os Catopês, que se denominam dançantes, quanto sua audiência apresentam a dança como elemento característico da manifestação, revelando um conceito mais amplo que engloba toda a sua performance. Assim, “sons e pulsos são percebidos juntamente com gestos, formas, movimentos e palavras. Tempos e espaços, e seus significados, são observados na simultaneidade de sua manifestação” (LUCAS, 2002, p. 41).

Diante dessa realidade, busquei compreender a corporeidade dos Catopês por meio das suas principais formas de expressão, em três dimensões básicas, não excludentes e estabelecidas para fins analíticos, a saber: estética, técnica e simbólica.

Seguindo os princípios conceituais de Vasquez⁴² (1999), a dimensão estética refere-se aqui ao conjunto de características através das quais se percebe e se constrói a corporeidade dentro da realidade dos Catopês. Assim, tanto os movimentos quanto as vestes e adereços que

⁴²Para Vasquez (1999) “[...] a Estética é a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre” (p. 47)

cobrem o corpo são elementos caracterizadores da sua corporeidade e sua articulação na performance promove as características distintivas dos grupos.

As dimensões técnicas dizem respeito às formas em que os integrantes desenvolvem suas articulações corporais em um determinado espaço. Assim, compreendendo como são executados seus principais movimentos físico-espaciais, podem-se estabelecer algumas conexões com sua prática instrumental, bem como as influências no canto, no andamento das músicas etc.

No que diz respeito às dimensões simbólicas, trato a dança por uma perspectiva interpretativa que busca encontrar quais são as principais normas de conduta por trás dos movimentos, ou seja, pretendo identificar se há algum padrão de comportamento corporal, instituído socialmente, subjacente na performance dos grupos.

Tais dimensões não foram analisadas separadamente, uma vez que serviram apenas como princípios de abordagem para uma melhor compreensão desse fenômeno tão complexo e repleto de nuances. Nesse direcionamento, buscando lançar luz sobre alguns pontos relevantes, em minha perspectiva, dividi a expressividade da dança em duas categorias básicas: (1) movimentos corporais coletivos e (2) movimentos corporais individuais.

A coletividade da dança

Os passos coreográficos dos Catopês representam muito mais do que movimentos ensaiados em conjunto. Sua composição de significados justapostos no decorrer dos tempos proporciona aos corpos dos Catopês uma característica expressiva da sua tradição, revelando posturas e gestos que relembram seus ancestrais e suas experiências. As mudanças coreográficas, situadas em determinado contexto, diante de certa audiência representam muito mais do que o girar e saltar de corpos. Assim, distinguem-se os movimentos dos gestos, sendo os primeiros ligados apenas ao componente visual, enquanto os segundos revelam o movimento portador de significado, com intenção comunicativa (HAGA, 2008).

Os gestos musicais coletivos dos Catopês podem ser identificados nas suas formações de *dança padrão* no acompanhamento dos guias (dançantes que levam as bandeiras), na formação de *meias-lua* e no *dançar e caminhar de costas*, de acordo com os ritmos da marcha e do dobrado.

O gesto padrão de dança funciona como ponto base de desenvolvimento do corpo. Os movimentos realizados favorecem a performance no instrumento bem como no canto, pois as articulações corporais são majoritariamente coincidentes com aquelas ligadas aos ritmos e às melodias. Assim, o padrão de dança na marcha e no dobrado revelam-se como suporte da

performance em geral, influenciando também as características perceptivas de elementos musicais.

Haga (2008), buscando compreender as similaridades entre características específicas da música e os movimentos, apontou que há certa consistência nos modos pelos quais são percebidas tais relações. Assim, seus estudos direcionam para a perspectiva de que a integração entre som e imagem pode influenciar a percepção de parâmetros como o tempo e intensidade entre outros.

No contexto performático dos Catopês, essa integração entre o ver e o ouvir proporciona à sua audiência uma experiência que funde os sentidos. Desse modo, a constituição visual do corpo – com as vestes, fitas, capacetes etc. –, os movimentos expressos na coletividade, a sonoridade dos tambores e a d evoção expressa e sentida promovem uma performance que estimula os ouvidos a influenciarem os olhos, assim como o contrário.

Em um direcionamento semelhante, Mendes (2004) aponta uma das formas de utilização do corpo no contexto dos Catopês de Montes Claros:

Durante a execução musical é comum ver alguém se deslocando levemente à esquerda ou à direita da fila para ver o movimento dos caixeiros ou do tocador de chama. Isso acontece porque na busca de um entendimento para tantas sonoridades, além de ouvir, é importante ver o movimento das mãos e o balançar do corpo. O jogo de imagens e sonoridades, associadas às estratégias, formulam, no ato do acontecimento musical, a performance do congadeiro (MENDES, 2004, p 121)

O gesto padrão de dança no ritmo do dobrado e na marcha distinguem-se em função do andamento diferenciado e dos contextos de execução. Assim, no dobrado o tronco se curva para frente e os passos são mais frontais, enquanto na marcha o tronco se mantém mais ereto e os passos ocupam um espaço mais lateral.

Gomes e Pereira (2000) apontam que o corpo em movimento pode ser entendido como uma “presentificação” do passado, como forma de preservação da consciência da existência dentro de um contexto cultural. Do mesmo modo, recordo-me do mestre Jocil, em conversas informais, revelando-me perspectivas semelhantes a respeito da dança nos Catopês. Ele afirma que o ato de jogar o corpo para frente expressa a reação do negro ao receber as chibatadas dos senhores. Assim, o corpo do dançante é ao mesmo tempo a base performática dos elementos estruturais da música e a base expressiva e sensitiva dos elementos simbólicos que sustentam a tradição.

Mesmo diante de elementos comuns nas formas de dançar entre os dois grupos, ambos se distinguem nos modos de sua utilização. Pude perceber que a principal forma de

distinção entre eles está na utilização do espaço. Acredito, assim, que essas características revelam perspectivas diferenciadas no que diz respeito ao trato com o sagrado, à celebração aos santos e ancestrais, bem como das suas relações com audiência.

Os membros do Terno DES tendem a utilizar gestos mais amplos e, conseqüentemente ocupar maior espaço. Seus movimentos de pernas e braços são abertos, ocupando muito espaço lateral, direcionando seus passos sempre para a diagonal. Os pés são elevados e jogados para frente, depois retrocedem parte do movimento e chegam ao chão em um espaço anterior. Os dançantes do NSR não estendem muito os seus movimentos para a lateral, restringindo-os ao elevar frontal das pernas. Seus gestos são mais contidos, ocupando um espaço mais reduzido, com um direcionamento mais linear. Assim, a dimensão dos movimentos realizados pelos dançantes dos dois grupos revela suas formas distintas de utilização do espaço (DVD 2 – Vídeo 1).

As diferentes dimensões espaciais utilizadas pelos Ternos podem revelar algumas das suas perspectivas distintivas a respeito do cumprimento de sua devoção. O Terno DES, ao utilizar movimentos mais amplos, revela uma compreensão de dança voltada para a expressão da alegria e da constante relação social impressa no encantamento da audiência. O Terno NSR, mantendo-se mais linear e restrito, expressa uma perspectiva do gesto corporal mais focado na eficácia ritual, restringindo sua interação social mais ampla a momentos mais específicos. Assim, reforçam-se as diferenciadas formas de se tratar a eficácia e entretenimento dentro do ritual por parte dos dois grupos.

As articulações mais amplas do DES, quando associadas a execução instrumental, ainda promovem maior pressão sonora. Assim, a maior distância entre a mão que direciona a baqueta ao tambor implica maior intensidade que, em conjunto com as características organológicas do instrumento, promovem uma sonoridade mais explosiva, buscando destaque no contexto ritual. No caso do NSR, a intensidade sonora mais baixa, inerente à estrutura organológica de seus instrumentos, é mantida com a regulação de movimentos por parte dos dançantes.⁴³ Essas peculiaridades sonoras inerentes às relações entre a dança e a prática no instrumento revelam-se em situações mais esporádicas da performance, uma vez que as evidências apresentadas são encontradas majoritariamente naqueles integrantes que apenas dançam ou que tocam instrumentos de menores dimensões.

Outra forma coletiva de dançar apresentada nos grupos é a formação da meia-lua, ou caracol (DVD 2 – Vídeo 2). Essa coreografia acontece normalmente quando os grupos estão

⁴³As diferenças sonoras resultantes da estrutura organológica dos instrumentos serão mais bem tratadas no capítulo V.

em saída da casa dos mestres, quando passam diante de alguma casa com um santo na janela, ou na casa de alguém que tenha pertencido ao Rosário de Maria (LUCÉLIA PEREIRA, 2010b). O caracol é feito em um trecho da rua e depois de alguns metros é novamente realizado para dar continuidade ao caminho.

A FIG. 17 ilustra como se configuram duas possibilidades de se realizar a coreografia da meia lua ou caracol. Na primeira, um dos membros, normalmente o mestre, se posiciona entre as duas filas paralelas. Posteriormente, uma das filas vira para a esquerda em torno integrante central e, ao mesmo tempo, a outra se volta para a direita em torno da primeira. Logo após, o mesmo padrão pode ser repetido para o retorno ao caminho inicial. Na segunda configuração, as filas fazem apenas uma volta à sua direita ou esquerda para a mudança de direção.

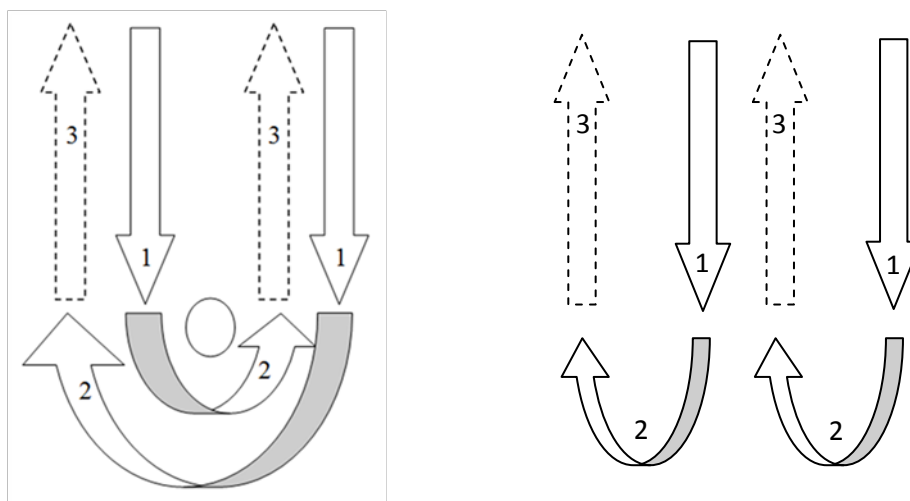


FIGURA 17 – Desenvolvimentos coreográficos da meia lua, ou caracol.

Esses passos coreográficos proporcionam um momento de destaque no desenvolvimento estético da dança dos Catopês. Eles deixam o comportamento corporal padrão para demonstrar um gesto coletivo de respeito por um lugar, pessoa ou santidade. Ao realizarem esses movimentos, os grupos expressam, portanto, que há algo que merece maior destaque naquele momento.

Há, portanto, elementos simbólicos que nem sempre podem ser percebidos por um olhar pouco habituado. Assim, o desenvolver dessas coreografias revelam a sua dedicação aos locais de existência dos seus ancestrais, o agradecimento a pessoas importantes para a manifestação dos Catopês ou até mesmo àquelas que expressam comungar da mesma devoção.

A presença de um dançante entre as filas, além de representar um ponto de referência para a execução da coreografia, enuncia a presença destacada de algum integrante. Não se destacaria alguém que não tivesse ao menos a habilidade para guiar os membros desviantes da fila e, desse modo, já pode considerar-se alguém diferenciado naquele momento. Quem tem tal habilidade mínima pode ocupar o lugar por outros diversos motivos, seja pela experiência, pela desenvoltura, pela responsabilidade, pela idade etc. Desse modo, a coletividade mescla-se à individualidade de seus dançantes, dando relevo a alguma característica importante para o grupo.

Mais uma forma coletiva de dançar refere-se a uma variação do movimento padrão: o dançar com passos para trás (DVD 2 – Vídeo 3). A dança cujo movimento de direcionamento é realizado de costas também se revela como expressão de respeito, entretanto, em maior grau, pois se volta essencialmente às coisas sagradas. A dança é realizada nessa direção para que não se virem às costas para os santos ou locais sagrados. Sua realização acontece na saída das casas, em respeito à bandeira e coroa nelas instaladas, e na saída da igreja, em respeito à presença divina e ao seu templo.

Nessa variação, o corpo passa a valorizar ainda mais os movimentos lateralizados, em vistas da melhor praticidade no caminhar. O Terno DES, seguindo o mesmo padrão do movimento frontal, amplia ainda mais a lateralização do corpo, ao contrário do NSR, que ainda busca manter uma linearidade em seu direcionamento. Assim, reforçam-se as mesmas perspectivas distintivas dos grupos em relação ao tratamento do ritual e ao foco na audiência nos santos ou nos próprios integrantes.

Enfim, essas três configurações básicas da dança coletiva dos Catopês não representam a totalidade da complexidade performática do corpo. Há ainda outras formas de dançar e outras possibilidades de interpretação diante das informações obtidas. Entretanto, o que apresentei até aqui é resultado das minhas experiências e do olhar que pude construir ao longo da convivência com os Catopês. Assim, acredito que essas três formas de dançar representam as faces da sua performance musical que atingiram meus sentidos, caracterizando-se como elementos mais relevantes para sua caracterização.

Além das formas coletivas de expressão na dança dos Catopês, pude verificar ainda alguns destaques individuais representativos para os grupos, respondendo por parte de sua caracterização performática. Destarte, apresento, a seguir, os principais personagens representativos da individualidade expressa na performance dos grupos.

A individualidade da dança

Gomes e Pereira (2000) apresentam em seu trabalho sobre a manifestação cultural dos Arturos os principais personagens rituais e suas características performáticas relativas à dança. O objetivo aqui, entretanto, não é analisar os Catopês da mesma forma, uma vez que exigiria maior tempo e habilidades específicas na área. Assim, trato de alguns destaques apresentados nos grupos no que diz respeito à habilidade como dançante.

O grupo DES tem como principais destaques seus dois guias, Cosme e Vaninho (FIG. 18), apresentando gestos com a bandeira que os tornam particulares dentro do contexto performático geral. Seus gestos são amplos, compostos por muitos giros em torno do seu eixo corporal, posicionando a bandeira de forma vertical e horizontal (DVD 2 – Vídeo 4).



FIGURA 18 – Cosme e Vaninho, Terno DES
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Jair Bastos Júnior

Os gestos apresentados revelam uma relação diferenciada com as bandeiras dos santos. Assim, os guias do DES vêm nas bandeiras, além da representatividade dos santos, uma forma de ampliar seus movimentos e o espaço ocupado. Dessa forma, a estética geral da dança dos guias destaca-se no contexto do grupo, pois amplificam ainda mais as características dos gestos coletivos.

Portanto, as bandeiras, enquanto extensores dos gestos revelam-se como indicadores da presença dos indivíduos e sua forma particular de dançar. A legitimação dos dois integrantes como guias oficiais revela a aprovação coletiva da sua performance,

representando, assim, uma perspectiva grupal a respeito da forma de se dançar com a bandeira.

No grupo NSR, as bandeiras são mantidas na posição vertical e os guias realizam movimentos mais próximos do movimento padrão apresentado pelo grupo. Sua distinção em relação ao contexto geral do grupo se dá pela maior constância nos giros e trocas de posição entre os dois guias. Dessa forma, abre-se espaço para outros destaques individuais, citados pelos integrantes como bons dançantes: Marcelo e Rodrigo (FIG. 19)

Marcelo é quem toca a caixa de Chama no NSR. Sua habilidade no instrumento e a particularidade da sua sonoridade é sempre mencionada pela mestre Lucélia ao tocar no assunto. Diante dessa realidade, percebi ainda que a habilidade do Marcelo é reforçada por sua corporalidade expressa na execução instrumental. Dessa forma, a junção entre o tocar e o dançar proporcionam ao dançante suas características idiossincráticas e identificadoras de sua individualidade no contexto performático do grupo.

As nuances de articulação rítmica apresentadas pelos dançantes revelam como seus movimentos estão ligados à produção sonora do Chama. As articulações dos cotovelos, o balançar dos ombros e o jogar do tronco para frente realçam os acentos das batidas, ou até mesmo a sua ausência no contexto sonoro (DVD 2 – Vídeos 5 e 6).



FIGURA 19 – Marcelo e Rodrigo, Terno NSR
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Jair bastos Júnior

Desse modo, a dança apresenta-se como ponto crucial para o desenvolvimento da musicalidade dos Catopês. Aqueles integrantes cuja sonoridade recebe maior reconhecimento coletivo geralmente possuem um conjunto de habilidades que transcendem a mera produção sonora, vinculadas, principalmente, à dança.

O Rodrigo, um garoto de apenas nove anos em 2010, tem sua habilidade como dançante destacada tanto pela sua vinculação como instrumentista quanto pelos gestos fora da prática instrumental. Assim, o grupo o destaca enquanto dançante, sempre o permitindo expressar sua habilidade diferenciada e, com a recorrência das aprovações coletivas, a performance do dançante é reforçada como individualidade pertencente às características performáticas do grupo (DVD 2 – Vídeo 7).

Portanto, mesmo que seus movimentos sejam diferenciados de todos os padrões apresentados no grupo, os gestos corporais do dançante é legitimado e incorporado ao todo, sendo tomado como representativo. Tanto as particularidades do Marcelo quanto as do Rodrigo são compreendidas pelo Terno NSR como elementos do coletivo, merecendo sempre a sua evidência nos ensejos rituais adequados.

Mesmo consciente de que há outras individualidades importantes para o contexto performático dos grupos, creio que as evidenciadas aqui revelam uma parte importante de sua performance. As diferentes formas pelas quais cada integrante dos grupos desenvolve-se dentro dos rituais representam particularidades que, quando legitimadas, podem elevar-se ao coletivo como modelos ideais de performance. Desse modo, entendo o desenvolvimento da dança nos Catopês como um processo de interligação entre os moldes coletivos e individuais dos gestos que tomam validade cultural de acordo com as experiências vividas e passadas ao longo dos tempos.

Os gestos coreográficos como diferenciação performática

Diante da complexidade inerente ao contexto dos movimentos e gestos corporais que envolvem a performance ritual dos Catopês, decidi reduzi-los apenas a alguns pontos relevantes ligados à performance musical. Dessa forma, não foram citados e analisados outros gestos como aqueles exercidos nos momentos de oração, de levantamento do mastro, de participação nas celebrações das missas e de reverência às bandeiras e coroas entre outros.

Entretanto, o recorte realizado possibilitou a compreensão de aspectos significativos para a caracterização da performance musical dos grupos. Dessa forma, os resultados obtidos puderam servir de base para justificar outras análises, bem como criar um corpo maior de argumentos na diferenciação performática existente entre os Ternos.

As distintas formas de se expressar através da dança revelam como cada grupo constrói as representações de seu corpo, tanto em sua coletividade quanto em sua individualidade. Creio que as distinções expressas revelam parte das concepções de cada Terno a respeito do exercício devocional. Assim, ao ampliarem ou reduzirem a dimensão dos

passos, a utilização diferenciada do espaço, o contato particular com a audiência e as formas de destacar seus indivíduos apontam para as micro-estruturas da performance musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva.

Essas micro-estruturas, constituídas pela relação entre o corpo e produção de sentido na performance são, portanto, elementos caracterizadores do fazer musical dos Ternos, evidenciando particularidades reforçadas por processos históricos atualizados a cada ano. Enfim, as múltiplas diferenças que envolvem a performance dos Catopês em Bocaiuva são expressadas, reforçadas e legitimadas através das suas representações do corpo do congadeiro no contexto específico da cidade.

CAPÍTULO IV

Dimensões estruturais da música e suas implicações no contexto performático

A música e sua caracterização estética nos Ternos de Catopês de Bocaiuva

A música dos Catopês constitui-se como fenômeno performativo das situações rituais, bem como das diversas negociações presentes nas relações sociais das quais os grupos participam. As formas de organização e expressão dos conteúdos musicais, sua relação com o corpo, com as concepções estéticas, religiosas e culturais de cada grupo revelam uma estrutura complexa em que a música é tomada, ao mesmo tempo, como fonte, meio e fim das relações sociais. Blacking (1995) revela essa concepção multifocal da música na estrutura de seu livro *“How musical is man”* ao tratar o som humanamente organizado, a música na sociedade e na cultura, a cultura e sociedade na música e, por fim, a humanidade sonoramente organizada. Blacking (1995) direciona gradativamente o leitor a perceber a música como elemento ativo, cujas estruturas subjacentes são mais do que meios expressivos, caracterizando-se como “performativos”, nos termos de Austin (1975). Dessa forma, a música é compreendida não apenas como veículo de conteúdos estritamente musicais ou até mesmo sociais, mas também como fenômeno que age na sociedade.

Em meio a complexidade da música como fenômeno sociocultural, a linearidade da escrita não traduz por completo a percepção sinestésica da performance musical. Assim, a “tradução” e caracterização estética da música expressa uma visão parcial e limitada de quem buscou contemplar o que lhe chegou por meio dos seus sentidos. Essa condição nos faz buscar a melhor forma de representar os principais conteúdos musicais encontrados, de forma a não se distanciar do fenômeno vivido e, ao mesmo tempo, manter uma coerência metodológica que permita a compreensão e análise científica.

Nessa perspectiva, analisei os instrumentos, as estruturas rítmicas, o repertório, o canto e as letras dos grupos buscando compreender suas particularidades e denominadores em comum. A análise das estruturas musicais, guiada pelos princípios de relevância cultural e pelo cruzamento dos dados sonoros, comportamentais e conceituais, possibilitou uma compreensão mais significativa da performance como um todo. Assim, pude notar como essas estruturas sonoras estão intimamente ligadas ao contexto sociocultural, transformando-o e sendo transformadas continuamente por ele.

Os instrumentos

A partir das experiências vividas em campo, passei a perceber os instrumentos musicais dos Catopês como muito mais do que produtores de sons. A multiplicidade de valores simbólicos a eles atribuídos os torna elementos de negociação e de afirmação de construtos socioculturais, principalmente relacionados à identidade. Os timbres, cores, adereços e material de composição dos instrumentos congregam pontos de interseção simbólica que configuram as particularidades performáticas de cada grupo. Dessa forma, abordá-los como produtores de simbolismos acústicos, sociais e culturais torna possível uma compreensão mais significativa do universo performático dos Catopês.

Os instrumentos dos dois grupos são, fundamentalmente, membranofones e idiofones. Os membranofones são o Pandeiro, Chama, Marcante, Caixa e Tamborim; e os idiofones são o Reco-reco e o Chocalho (presente apenas no NSR).

Os instrumentos do DES (FIG. 20) são industrializados, com estrutura metálica e peles sintéticas. Essa composição confere uma sonoridade “brilhante” e “explosiva”, com maior pressão sonora. Os integrantes do grupo afirmam preferir esse tipo de instrumento devido à facilidade de manutenção da afinação em mudanças climáticas, além do gosto pela sonoridade. Essa perspectiva pode ser verificada nas palavras do mestre Jocil:

“Os coro dá trabalho pra nós. Porque os couro é desgastado pro cê estragar os parafuso. Porque o dia que o tempo tá frio, ocê aperta no último grau e eles num dá, num dá, num dá são [som]. Eles, eles põe, ocê põe de arreia, ocê vai com a arreia até no último lugar eles num dá são. [...] hoje é um som choco. [...] Mas a pelica [película] pode! Se tiver chovendo nós vai e aperta, se tiver o tempo frio nós vai e aperta, se tiver quente nós frouxa ela. Então, fica mais caro mas é uma coisa de segurança. Cê pode tratar com a fé de Deus e os companheiro, né”. (JOCELINO LEITE, 2010b)

Acredito, que ainda há outros motivos nas “entrelinhas” da performance do grupo, que buscam reforçar um caráter diferencial em relação ao grupo NSR, bem como de outros grupos da Cultura Congadeira em geral. Assim, a diferenciação tímbrica pode ser uma consequência das circunstâncias práticas, mas há nela também um processo interno de construção simbólica resultante das relações sociais ao longo da história.



FIGURA 20 – Instrumentos do Terno Divino Espírito Santo
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

O grupo NSR possui instrumentos artesanais (FIG. 21), pintados de azul e construídos com metal, madeira, cordas e pele de animal (geralmente de bode), com exceção do pandeiro, que possui pele sintética. A sonoridade geral produzida é mais “encorpada”, diferenciando-se dos instrumentos com pele sintética. A preferência pela utilização do couro, também vai além das questões estéticas, buscando afirmar sua identidade e, conseqüentemente, promover uma negociação de poder frente aos elementos socioculturais presentes na relação entre os grupos. Essa inferência pode ser justificada pela afirmação da mestre Lucélia: “Muitas pessoas mais velha fala assim: Olha, vocês estão de parabéns porque vocês estão continuando na mesma linha que a gente conheceu o grupo antigo” (LUCÉLIA PEREIRA, 2010).



FIGURA 21 – Instrumentos do Terno Nossa Senhora do Rosário
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Ao ouvirem-se os dois grupos, nota-se a diferença de timbres entre os seus instrumentos, que pode ser verificada pela distinção dos seus harmônicos e do envelope sonoro. Isso se deve não apenas às peles, mas também ao material com o qual são construídos. Na FIG. 22 pode-se notar a diferenciação entre os envelopes sonoros dos Chamas do DES e do NSR.

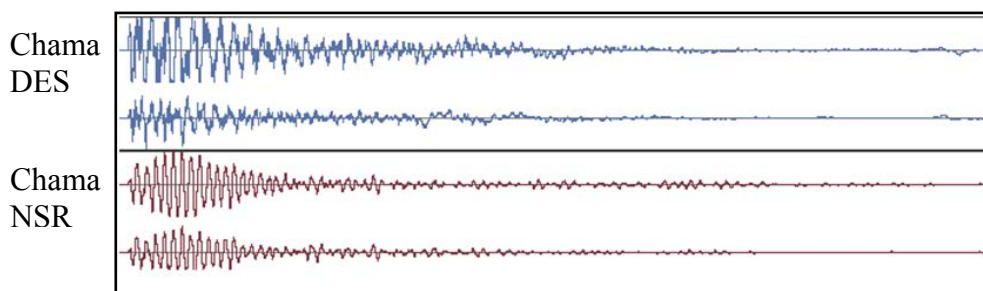


FIGURA 22 – Envelopes sonoros do Chama no DES e NSR
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Um envelope sonoro é composto pelo ataque (A), decaimento (D), sustentação (S) e repouso ou relaxamento (R). Analisando esses parâmetros nas duas ondas produzidas, nota-se que o Chama do DES possui maior potência sonora, com um decaimento mais lento e uniforme, com curta sustentação e um relaxamento mais gradativo. Já o Chama do NSR possui um ataque característico, devido à presença de uma pequena ascendência, provavelmente pela vibração diferenciada da linha de náilon na pele inferior, com maior distância em relação a pele; seu decaimento é mais rápido; sua sustentação mais duradoura, mas em menor intensidade; e, por fim, seu relaxamento é mais rápido, extinguindo o som em um menor intervalo de tempo. Essas características podem ser resumidas pela FIG. 23, abaixo:

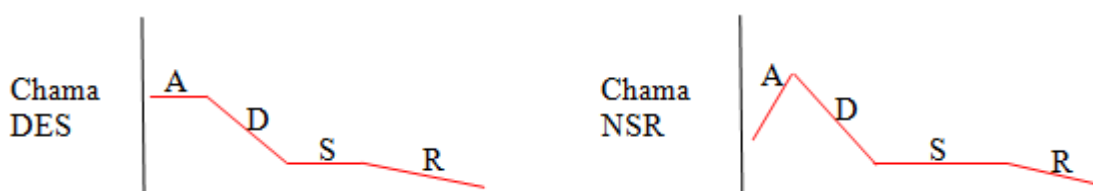


FIGURA 23 – Representação dos envelopes sonoros do Chama no DES e NSR

Além dessas diferenças acústicas, acredito que os tipos de instrumentos utilizados revelam também a perspectiva de cada grupo em relação ao contexto ritual religioso do qual fazem parte. A manutenção dos instrumentos de pele pelo Terno Nossa Senhora do Rosário expressa sua preocupação em manter-se leal ao que acredita ser tradicional, ao que foi herdado de seus ancestrais. Pode-se inferir ainda que o fato de manterem-se instrumentos

construídos artesanalmente reflete a recriação temporal do mito fundacional em que os negros escravos construíram seus tambores para tocar e retirar do mar a imagem de Nossa Senhora. O grupo Divino Espírito Santo, ao preferir os instrumentos de “napa”, expressa sua adaptação às necessidades de se relacionar com sua audiência, buscando apresentar uma prática que combine a devoção e a capacidade de entretenimento cultural com certo “teor turístico”.

O pandeiro

O pandeiro (FIG. 24) é o primeiro instrumento da fila nos Ternos, logo após as bandeiras. Os grupos utilizam pandeiros industrializados, com peles sintéticas e com tamanhos variando de 8” a 12”. Considerando-se o contexto sonoro dos grupos, esse instrumento possui um timbre característico e particular por sua composição de pele e platinelas duplas, proporcionando uma sonoridade mista, combinando graves e agudos. A afinação é feita por meio de uma chave que aperta os parafusos laterais a fim de esticar a pele.



FIGURA 24 – Pandeiros do NSR e DES, respectivamente
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, fotos por Fábio Ribeiro

Os integrantes dos grupos apresentam variadas técnicas de execução. Entretanto, elas podem ser resumidas da seguinte forma: se segura o instrumento com uma das mãos apoiando o polegar no ponto de contato entre a pele e a estrutura plástica de suporte, enquanto os dedos restantes se apoiam na parte inferior da pele. Essa mesma mão realiza os movimentos de vibração das platinelas. A outra mão executa os seguintes toques: a mão aberta batendo sobre o centro da pele, juntamente com os dedos esticados; a palma da mão sobre a pele, com os dedos flexionados sem tocá-la; a lateral do polegar incidindo sobre o canto da pele; e a ponta dos dedos batendo ou friccionando a pele.

Nos dois grupos, o pandeiro é um dos instrumentos em que há maior liberdade de variações e improvisação, sendo tocado, na maioria das vezes, por aqueles integrantes com mais prática. Alguns integrantes mais novos tocam o instrumento, mas não por muito tempo.

Essa limitação pode ter como maior justificativa a complexidade técnica e rítmica exigida pelo pandeiro.

Apesar dessa complexidade, há uma execução elementar que pode ser vinculada ao motivo rítmico do Chama. As acentuações rítmicas do Chama são articulações coincidentes com os motivos do pandeiro (FIG. 25), o que me levou a notar a inter-relação entre os dois instrumentos, principalmente no Terno Nossa Senhora do Rosário. As características rítmicas desse instrumento serão mais bem abordadas posteriormente.

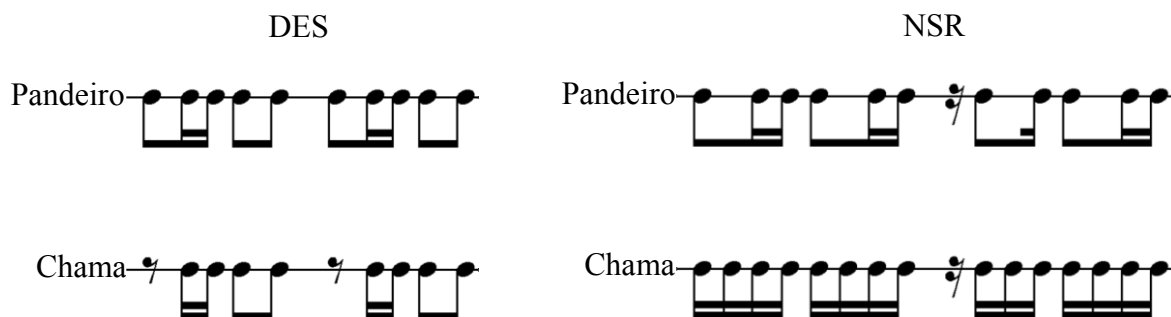


FIGURA 25 – Linha de pandeiro e chama no dobrado do DES e NSR

O Chama

O Chama, segundo instrumento na linha de cortejo, possui significativa importância no contexto performático. Esse instrumento, cuja função o próprio nome revela, é o responsável por “chamar”, “começar”, “puxar” o ritmo. No dobrado, são dados três toques para começar; na marcha, é tocada a mesma célula rítmica utilizada durante o seu desenvolvimento (FIG. 26)⁴⁴.

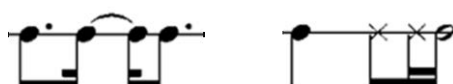


FIGURA 26 – Trecho inicial do Chama no dobrado e na marcha, respectivamente

No NSR, os Chamas medem, aproximadamente, 25 cm de diâmetro por 30 cm de altura e são afinados pela contração de cordas, por meio de uma amarra de couro, que estira a pele. As dimensões do Chama no DES são as mesmas das caixas, com aproximadamente 30 cm de diâmetro por 35 de altura; são afinados por meio de uma chave que aperta os parafusos laterais afim de retesar a pele.

⁴⁴ A convenção utilizada para a transcrição do Chama será apresentada posteriormente, o que não compromete a compreensão necessária para esta seção.

Os Chamas diferenciam-se dos outros tambores pela presença de uma esteira, no DES, e de duas linhas de náilon com canudos plásticos, no N SR, particularizando também sua característica tímbrica (FIG. 27).



FIGURA 27 – Os Chamas
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, fotos por Fábio Ribeiro

Esse instrumento é tocado com duas baquetas, sendo que as baquetas são seguradas de forma diferente (FIG. 28). Os acentos geralmente são executados com a mão direita, restando à mão esquerda uma espécie de resposta ou complementação das articulações da outra. Assim como o Pandeiro, o Chama exige habilidade técnica, mas tem se mostrado ainda mais restrito aos integrantes mais aptos para tocá-lo. Devido à responsabilidade de começar, à complexidade de execução e até mesmo as cargas simbólicas do instrumento em cada grupo, o Chama só é tocado por aqueles mais bem quistos pelos mestres. Enfim, os instrumentistas do Chama são escolhidos por meio da confiança depositada não só pelos aspectos musicais, mas em todo o contexto social, cultural e religioso.



FIGURA 28 – Técnica de execução do Chama
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Reco-reco

O reco-reco (FIG. 29) é um idiofone cujo som é produzido por raspagem. Essa característica confere ao contexto sonoro dos grupos uma particularidade tímbrica em meio ao som grave dos tambores, promovendo um equilíbrio sonoro e dando unidade ao ritmo. O Reco-reco é segurado com uma mão na parte inferior, enquanto a parte superior é apoiada entre o tórax e o braço. A outra mão deve raspar as molas com um metal a fim de produzir ondas sonoras a serem amplificadas pela estrutura de ressonância do instrumento.



FIGURA 29 – Os Reco-recos

Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, fotos por Rena Duarte (1ª foto) e Fabio Ribeiro (2ª e 3ª fotos)

Os grupos usam geralmente um ou dois desses reco-recos, tocados por variados membros, sem muita distinção. Entretanto, é mais comum ver as crianças de posse do Reco-reco, uma vez que os instrumentos mais pesados ocupam a maioria dos adultos.

Marcante

O marcante (FIG. 30) é o instrumento mais grave dos grupos, exercendo a função de manter a pulsação. Por seu maior peso e tamanho (variando entre 40 cm de diâmetro e 30 a 45 cm de altura), o marcante é tocado apenas por adultos. No grupo DES, o instrumento é afinado por chaves, enquanto no NSR, há a afinação por chaves e por cordas. O marcante é suportado por uma corda (ou fita) sobre o ombro e é tocado com uma baqueta com a ponta coberta por material macio, geralmente espuma e tecido. Na maioria das vezes, são utilizados dois marcantes em cada grupo.



FIGURA 30 – Os Marcantes
 Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, fotos por Fábio Ribeiro

Caixa

A caixa (FIG. 31) é o instrumento de maior presença nos grupos, compondo, juntamente com o marcante, a articulação rítmica mais perceptível pelos ouvidos. As Caixas dos dois grupos possuem tamanhos variados, entre 30 e 35 cm de diâmetro por 15 e 40 cm de altura, e, conseqüentemente, uma gama maior de alturas de afinação. A afinação das Caixas do DES é por meio de chaves, enquanto no NSR, é por meio das chaves e cordas. Nos dois grupos, esses instrumentos são suportados por cordas (ou fitas) sobre o ombro e são tocados por uma baqueta com ponta de madeira (que pode ser coberta com fita isolante ou tecido) a ser tocada na pele ou no aro.



FIGURA 31 – As Caixas
 Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Por comporem a maioria do conjunto instrumental, as caixas são os instrumentos com os quais os iniciantes têm o primeiro contato e se desenvolvem no grupo. Dessa forma, não há uma distinção de membros para tocar o instrumento, com exceção das primeiras caixas da fila (caixas mestre), cujos instrumentistas são mais experientes.

Tamborim

O tamborim (FIG. 32) é o instrumento percussivo mais agudo dos grupos, com aproximadamente 20 cm x 28 cm, no NSR e 15 cm de diâmetro no DES. O tamborim utilizado no DES é industrializado, enquanto no NSR, é confeccionado estirando o couro de animal sobre os dois lados de uma estrutura retangular de madeira. No DES, é afinado por meio de chaves, já no NSR, pelo estiramento do couro com pregos ou taxas sobre a estrutura. O pandeiro do DES é segurado com uma mão apoiando-se o polegar sobre a parte superior da pele e os outros dedos sobre a parte inferior e a estrutura de sustentação, sendo tocado com uma baqueta plástica. O tamborim do NSR é segurado por uma mão em uma alça de couro e é percutido por uma baqueta de madeira. Os grupos apresentam geralmente um ou dois tamborins, sempre tocados por crianças, devido à sua leveza e menor dificuldade de execução.



FIGURA 32 – Tamborins do NSR e DES, respectivamente

Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, fotos por Renan Duarte e Fábio Ribeiro, respectivamente

Chocalho

O chocalho (FIG. 33) é o instrumento menos presente nos grupos, às vezes até dispensado. Apesar de os membros acusarem sua existência, esse instrumento não esteve presente nas performances do Terno DES nos rituais observados por mim. É um idiofone com funções semelhantes às do Reco-reco nos grupos, buscando equilibrar a gama de timbres e alturas e proporcionar maior unidade ao ritmo. Segurado com uma das mãos, o chocalho ao ser balançado promove o contado das esferas internas com sua estrutura metálica, produzindo o som. Geralmente é tocado pelas mulheres ao fim da fila.



FIGURA 33 – Chocalho do NSR

Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Os ritmos e suas estruturas

A presença de elementos africanos na música brasileira é apontada por diversos pesquisadores que se ocupam do tema. Seus elementos culturais têm marcado a elaboração da música do novo mundo nas relações coloniais e pós-coloniais. Um dos elementos mais característicos é o ritmo, apontado por Mukuna (2006) como predominante no que diz respeito à organização:

Como frequentemente é o caso nos sincretismos musicais resultantes da reunião de elementos africanos e europeus, há uma predominância do conceito rítmico africano de organização, que fornece um pano de fundo sobre o qual as influências européias, manifestas em implicações harmônicas e melódicas, encontram suporte. (p. 77)

Na performance musical dos Catopês, a configuração rítmica é um dos elementos mais característicos. Pelo fato de sua composição instrumental restringir-se apenas à percussão, o ritmo é o que mais chega aos ouvidos da audiência, conferindo uma identidade particular diante das outras manifestações locais. Assim, confirma Queiroz (2005, p. 154) ao apontar que “a forte utilização de instrumentos de percussão criou uma identidade musical para os Catopês, que, sem desconsiderar os demais aspectos, têm no ritmo a grande referência da sua música.”

Lucas (2002, p. 71), ao dissertar sobre a paisagem sonora Congado dos Arturos e do Jatobá, afirma que ela possui um papel importante para a realização adequada dos rituais, delimitando e sacralizando espaços. Nessa perspectiva, faz-se necessário entender que há certas características musicais ligadas a determinadas situações rituais e que cada grupo deve possuir seus próprios modos de exercê-las. Para o desenvolvimento do ritual os dois grupos utilizam apenas duas configurações rítmicas básicas, denominadas de marcha e dobrado. Cada

uma é voltada para contextos rituais específicos e desenvolvem simbolismos, práticas e concepções próprias.

A abordagem teórico-metodológica para o ritmo

A abordagem dessas estruturas foi baseada nas concepções apresentadas por Arom (2004) em seu complexo e detalhado trabalho na busca pela descrição e compreensão dos princípios delineadores da música polirrítmica e polifônica de tradição oral da República Central Africana.

O primeiro conceito a ser utilizado aqui é o de relevância, que está ligado à capacidade de identificar a significância de determinados dados no material bruto. Para isso é necessária a elaboração de dispositivos que funcionem como filtros, possibilitando identificar o que é significativo para a comunidade em sua música. Assim, busquei observar e compreender as situações sociais de delineamento das ornamentações, variações e de liberdade não circunscrita, principalmente, pela sanção ou reforço positivo dessas práticas. Para Arom (2004), o objetivo em se analisar músicas de tradição oral não deve ser a descrição abundante de variações, mas dos elementos básicos que as permitem subsistir por gerações.

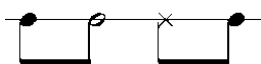
Para o processo de descrição e análise utilizei os três procedimentos de segmentação empregados por Arom (2004), a saber: repetição, comutação e definição de unidades. O princípio de repetição está intrinsecamente relacionado com a relevância cultural e busca entender como uma forma pode ser segmentada. Arom (2004) propõe que essa análise seja baseada na perspectiva de Nicolas Ruwet a respeito da sintaxe musical, em que os eixos verticais são compreendidos como paradigmáticos (elementos intercambiáveis) e os eixos horizontais são sintagmáticos (compõem um discurso e não são intercambiáveis). O princípio de comutação está ligado à operação de substituição de certos paradigmas por outros. Os grupos de paradigmas são, portanto, listas de elementos que podem ser substituídos por outros pontos. Todos os elementos de um paradigma são compreendidos como uma unidade. Faz-se necessário, desse modo, o estabelecimento de um nível hierárquico de unidades, buscando as menores unidades relevantes.

Nesse direcionamento, busquei compreender quais são as configurações rítmicas mais recorrentes em cada instrumento na marcha e no dobrado de cada grupo. Posteriormente, identifiquei as principais relações entre os pontos paradigmáticos das articulações rítmicas e seus graus de equivalência – entendidos como os modos pelos quais os performers atribuem o mesmo valor aos padrões, podendo colocá-los em uma mesma classe (AROM, 2004). Por

fim, com a identificação e compreensão das unidades mais relevantes, apresento a configuração que melhor representa a prática dos instrumentistas.

A transcrição dos elementos rítmicos

As transcrições foram baseadas nas performances dos instrumentistas mais recorrentes e dos mais reconhecidos como bons executantes. A abordagem para transcrever as configurações rítmicas baseou-se na perspectiva de Arom (2004), propondo uma transcrição que busque os elementos relevantes da prática musical. No que diz respeito à performance em instrumentos de percussão, pode-se apontar como parâmetros a duração, os timbres, os acentos e alturas. No trato das relações entre os instrumentos, os parâmetros de altura não precisam de muita indicação gráfica, uma vez que as diferenças são mais perceptíveis, ou seja, estão no plano superficial da performance. Entretanto, há elementos mais profundos em que as mudanças de acentos e timbres em cada instrumento podem ser menos perceptíveis. Desse modo, a sinalização foi convencionada da seguinte forma:



- Notas pretas indicam a execução da mão direita nos instrumentos percutidos com baquetas e no pandeiro, indica a batida com a palma da mão no centro da pele;
- Notas vazadas indicam a execução da mão esquerda (resposta) nos instrumentos percutidos com baquetas e no pandeiro indica a execução no canto superior do instrumento, virando-o com a mão esquerda em direção à direita e, consequentemente, vibrando as platinelas;
- Notas com um X indicam a execução no aro dos instrumentos percutidos com baqueta; no pandeiro elas indicam a execução com o polegar no canto inferior do instrumento.

No que diz respeito às acentuações, convencionei da seguinte forma:



- As notas pretas já possuem uma acentuação maior do que as notas vazadas devido à técnica de execução da mão esquerda;
- Quando as notas vazadas forem grafadas com a sinalização de acento indica que ela é executada na mesma intensidade das notas pretas;

- Quando uma nota preta for sinalizada dessa forma, indica que ela é executada com maior intensidade em relação às outras notas pretas.

Estruturas básicas

As estruturas rítmicas básicas executadas pelos grupos podem ser encontradas nos dois ritmos tocados nos rituais, a saber: a marcha e o dobrado. A marcha é caracterizada por seu andamento lento (aproximadamente 60 BPM) e menor densidade sonora, sendo mais aplicável aos contextos mais reflexivos do ritual. Assim, a afirmação de que “Deus não vem na tempestade, Deus vem na brisa. Então a gente vai com a marcha” (LUCÉLIA PEREIRA, 2010) reflete a condição especial em que se deve tocar o ritmo.

O padrão rítmico básico pode ser resumido pela marcação grave do marcante e o preenchimento do Chama.

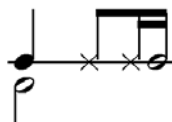


FIGURA 34 – Estrutura básica da marcha

Por ser um ritmo mais tocado dentro da igreja e pouco tocado nas ruas (limitando-se majoritariamente às procissões) não é muito reconhecido pela audiência menos atenta, ou seja, apenas aqueles mais conhecedores e simpatizantes dos grupos têm maior conhecimento sobre a marcha.

O dobrado compõe-se de uma configuração rítmica básica que proporciona maior identidade aos grupos de Catopês. Esse ritmo é utilizado principalmente em músicas cujo principal contexto ritual está ligado aos momentos de cortejo. A audiência, ao se referir ao ritmo, geralmente “canta” a seguinte configuração:



FIGURA 35 – Estrutura básica do dobrado

Essa célula é resultante da relação básica entre o ritmo das Caixas e do Marcante, apresentando-se de forma diferente nos dois grupos (FIG. 36). Os ritmos dos instrumentos foram analisados buscando compreender sua relação com essa configuração básica, apontando seus pontos de reforço ou diferenciação.

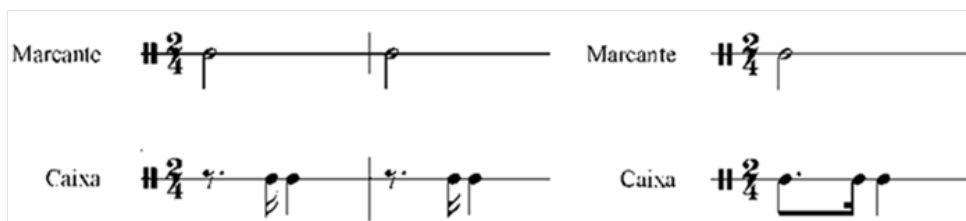


FIGURA 36 – Relação entre Marcante e Caixa no dobrado do DES e NSR, respectivamente

Dobrado no DES

Pandeiro

O pandeiro no dobrado do DES apresenta variadas formas de execução rítmica, sendo, portanto, um dos instrumentos em que há maior liberdade. A FIG. 37 apresenta os principais elementos sintagmáticos encontrados, que também denomino de discursos rítmicos, pois representam formas discursivas cujas partes só têm determinado sentido nessas configurações.

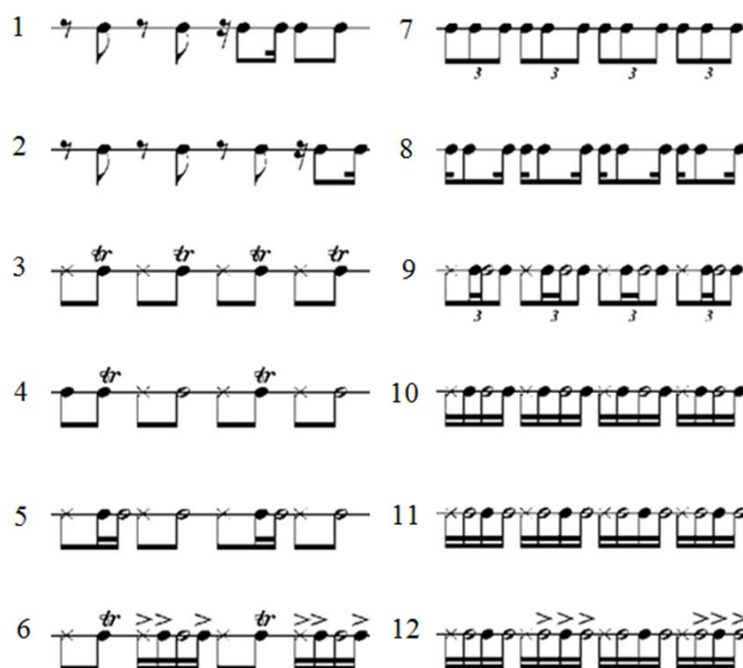


FIGURA 37 – Elementos sintagmáticos do Pandeiro (dobrado DES)

Dentro dessas configurações rítmicas notam-se as sem elhanças entre elas. Pode-se, portanto, determinar seu grau de equivalência observando tais paridades e sua execução no contexto performático do grupo. Nesse direcionamento, verifiquei que são utilizados como equivalentes os seguintes padrões: 1 e 2; 3, 4, 5 e 6; 7 e 8; 9 e 10; 11 e 12. A FIG. 38

apresenta uma característica bastante presente na execução do pandeiro. Essa propriedade foi analisada por Lucas (2002) ao notar que havia um deslocamento das notas em alguns padrões, o que torna equivalentes as articulações apresentadas.

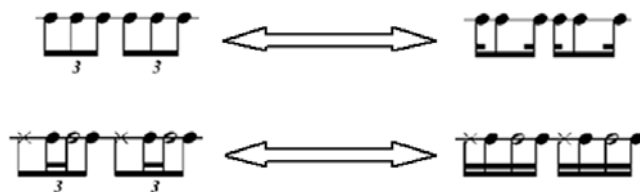


FIGURA 38 – Deslocamento de notas em padrões equivalentes

Objetivando uma compreensão mais aprofundada, busquei na relação entre os elementos paradigmáticos as articulações características do pandeiro. Assim sendo, percebi que sua execução busca “sonorizar” os tempos fracos por meio de acentos, trinados e notas isoladas nesses pontos. O pandeiro busca aparecer, portanto, nos espaços vazios deixados pela configuração rítmica básica.

Ao relacionar os graus de equivalência entre os elementos paradigmáticos, notei que eles possuem uma ligação de densidade sonora. Desse modo, para efeito de análise, eles foram divididos de acordo com seu grau de densidade. Essa divisão tem como referência de densidade a semicolcheia. Assim, quando uma configuração possuir até cinco notas dentro de um compasso, será considerada de baixa densidade; quando possuir seis notas será considerada de média densidade; e quando possuir sete notas ou mais, será uma configuração de alta densidade sonora.

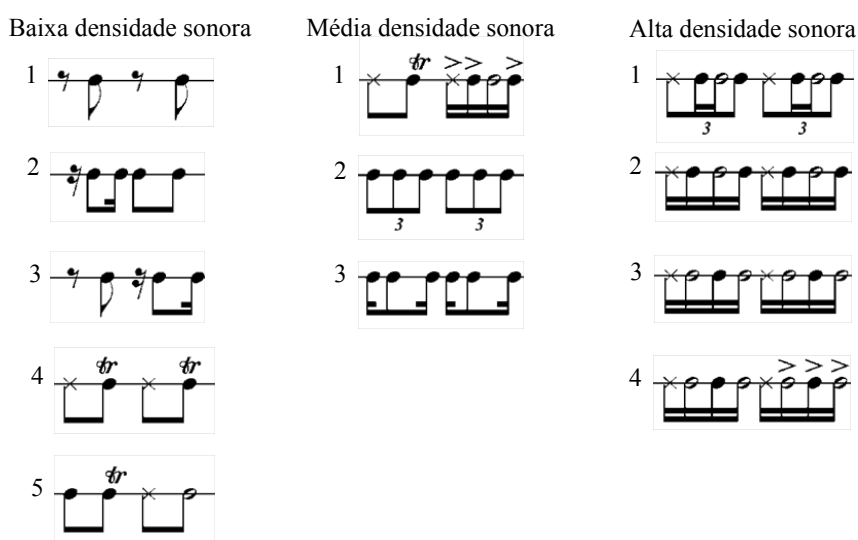


FIGURA 39 – Elementos paradigmáticos do Pandeiro (dobrado DES)

O padrão mais recorrente na execução do pandeiro (FIG. 40) apresenta três acentuações nas últimas notas, buscando destacar-se no contexto sonoro geral. Essas acentuações são bem sutis e são reforçadas ou – me arriscaria a dizer – até mesmo “realizadas” pela relação com a dança. A ascensão das pernas no momento dos acentos proporciona um efeito sinestésico em que a imagem leva a percepção de sons em destaque, como uma “transferência inter perceptiva”⁴⁵ (MERRIAM, 1964, p. 87).



FIGURA 40 – Padrão mais recorrente do Pandeiro (dobrado DES)

Chama

Os integrantes que tocam o Chama no DES demonstram muita habilidade. As respostas comportamentais dos demais integrantes do grupo diante das suas escolhas rítmicas conferem legitimidade às suas práticas, servindo como uma avaliação contínua e positiva de suas performances. Diante dessa complexa relação entre músicos habilidosos, criatividade e flexibilidade, os padrões rítmicos do Chama no dobrado do DES apresentam-se variados, com diversas combinações (FIG. 41), resultado de um alto grau de tolerância.

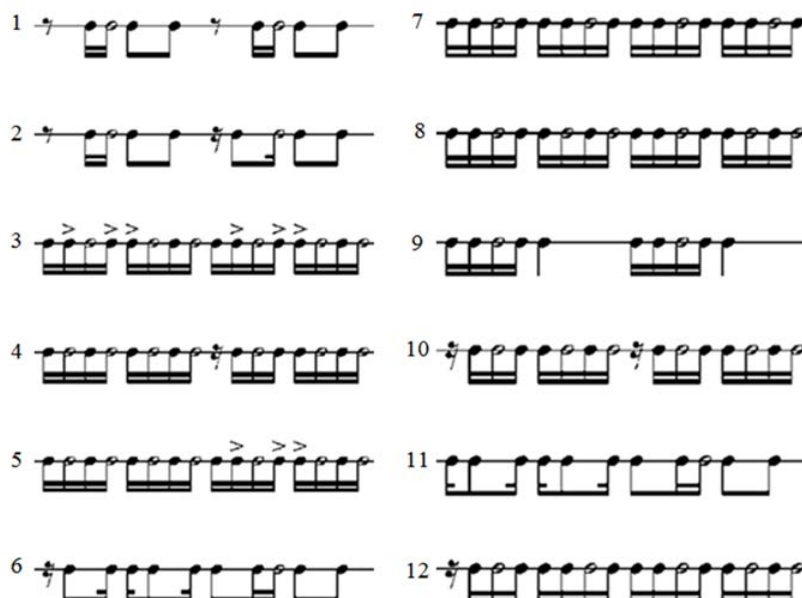


FIGURA 41 – Elementos sintáticos do Chama (dobrado DES)

⁴⁵ Intersense transfer.

Diante dessa variedade, a compilação de todos os “discursos rítmicos” pode não ter sido realizada, uma vez que há a possibilidade de terem passadas despercebidas algumas variações. Entretanto, isso não atribui um problema nem tampouco desnorreia os objetivos do trabalho. Busquei, portanto, encontrar e compreender os elementos básicos do ritmo, por meio da noção de modelo e equivalência de Arom (2004).

A FIG. 42 apresenta os principais elementos paradigmáticos encontrados na execução do Chama. Pude perceber que os executantes buscam dois pontos principais ao tocar o instrumento: reforçar a configuração rítmica básica do dobrado (ponto de interseção, sinalizado em linhas contínuas) e incrementá-la adicionando articulações características da performance no instrumento (ponto de diferenciação, sinalizado em linhas intermitentes).

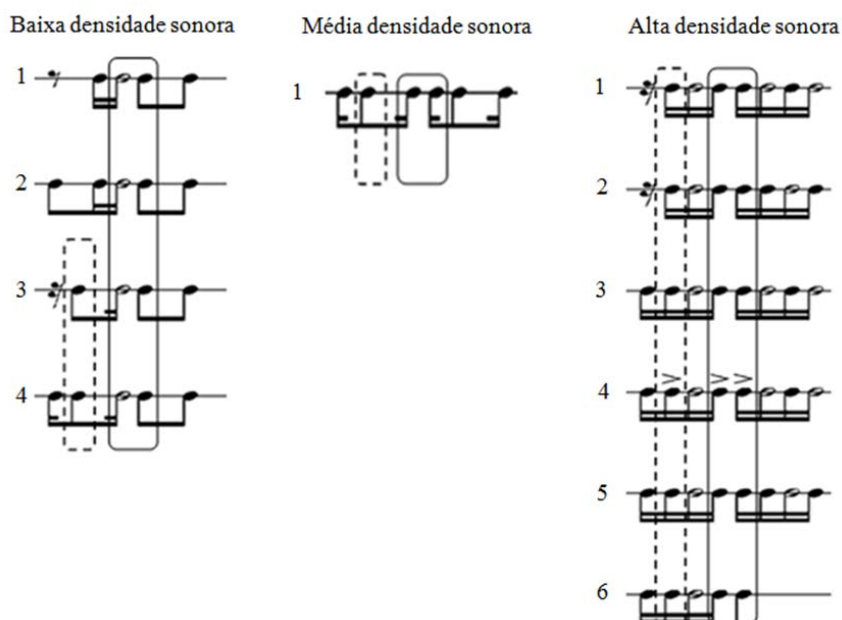


FIGURA 42 – Elementos paradigmáticos do Chama (dobrado DES)

Os modelos de cada grupo de densidade sonora possuem certo grau de equivalência entre si. Entretanto, há uma equivalência maior que pode ser verificada entre os grupos de densidade, chegando, assim, a uma articulação em comum, que considere como unidade mínima subjacente, característica do Chama do dobrado DES.

Dividindo cada tempo (pulsção) em quatro partes, temos oito unidades em cada compasso (binário), mantendo, assim, a semicolcheia como figura rítmica referente de densidade. De acordo com essa subdivisão, a quarta e a quinta articulação estão presentes em todos os modelos e, na maioria das vezes, recebem algum destaque pelo instrumentista. Essas duas notas receberam aqui a denominação de pontos de interseção, pois coincidem e reforçam articulações que são destacadas na performance em geral. Em relação à segunda articulação,

decidi conceituá-la como ponto de diferenciação, uma vez que coincide apenas com o pandeiro em alguns momentos, conferindo ao Chama uma posição de destaque em relação ao conjunto sonoro do grupo. Acredito que a omissão da primeira articulação por meio de uma pausa serve, muitas vezes, para apoiar e reforçar a presença da segunda como elemento característico da performance no Chama.

Os dois primeiros modelos do grupo de baixa densidade sonora contêm apenas as articulações coincidentes e representam, portanto, outra unidade mínima característica do Chama no dobrado do DES, apresentando-se de forma mais esporádica na performance.

Dessa forma, a performance dos Chamas no dobrado do DES são caracterizados pelas seguintes unidades mínimas:



FIGURA 43 – Unidades mínimas subjacentes do Chama (dobrado DES)

Por grau de recorrência e seguindo o critério de relevância cultural, o padrão sintagmático mais recorrente está representado na FIG. 44.

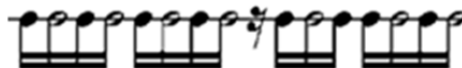


FIGURA 44 – Padrão rítmico de maior recorrência no Chama (dobrado DES)

Reco-reco

O reco-reco apresenta apenas uma configuração rítmica no dobrado DES (FIG. 45). No contexto sonoro do dobrado, as articulações e os acentos (geralmente na primeira e terceira semi-colcheias da célula rítmica) conferem ao reco-reco uma função de proporcionar unidade, diferenciação tímbrica e movimento ao ritmo. Essa inferência pode ser verificada na FIG. 46, em que é apontada a relação dessa articulação característica do reco-reco com a conjuntura rítmica do dobrado.



FIGURA 45 – Padrão rítmico do Reco-reco (dobrado DES)

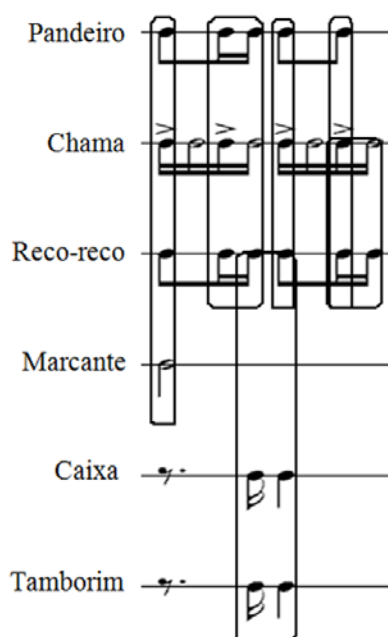


FIGURA 46 – Relação do Reco-reco com o contexto rítmico geral (dobrado DES)

Assim, nota-se que a articulação rítmica do reco-reco não possui pontos de diferenciação em relação ao conjunto sonoro, cabendo a ele apenas o reforço rítmico, proporcionando unidade rítmica, com sua distinção restringindo-se ao aspecto tímbrico.

Marcante

A configuração rítmica do Marcante (FIG. 47) é baseada na marcação dos tempos fortes. Dessa forma, só é apresentado um padrão e uma variação rítmica para não fugir da função de apoio aos outros instrumentos. Essa característica confere ao Marcante uma funcionalidade diferente dos instrumentos até então apresentados. Aqui, a baixa densidade sonora e a ausência de elementos que possibilitem a improvisação refletem a responsabilidade diferenciada do instrumentista responsável pelo Marcante.

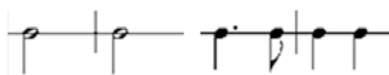


FIGURA 47 – Padrão rítmico e variação do Marcante (dobrado DES)

A variação apresentada surge geralmente em momentos de finalização e inicialização melódica ou em resposta ao outro marcante que iniciou a variação. O aumento momentâneo da densidade sonora, realizado pela variação executada pelo marcante, proporciona uma sensação de mais movimento rítmico, devido à marcação de mais de um tempo por compasso e à articulação executada na *arsis* do tempo.

Caixa

As caixas, juntamente com o marcante, compõem o ritmo base do dobrado. Sua configuração rítmica apresenta apenas uma variação, pouco presente na performance do grupo DES.



FIGURA 48 – Padrão e variação da Caixa (dobrado DES)

A característica de poucos elementos diferenciados na caixa revela características semelhantes às do Marcante. Como esse instrumento compõe a articulação básica há pouca variabilidade. Sua função é manter tal configuração e, conseqüentemente, o padrão identitário básico dos Catopês.

Tamborim

O tamborim apresenta a mesma configuração da caixa, diferenciando-se apenas por sua característica tímbrica no contexto sonoro do grupo. O tamborim, por ser tocado majoritariamente por crianças, não apresenta uma variedade rítmica como encontrado em outros grupos de Catopês. Na realidade de Montes Claros, a 45 Km de Bocaiuva, os Ternos utilizam articulações rítmicas mais variadas no Tamborim ao tocarem o dobrado. Queiroz (2005) aponta a característica rítmica do Tamborim como intermediária à do Chama e da Caixa.

Na realidade do Terno DES, o instrumento é elemento de inserção dos novatos, como forma de se adaptar e aprender a cultura musical do grupo.

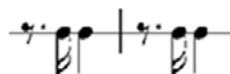


FIGURA 49 – Configuração básica do Tamborim (dobrado DES)

O contexto sonoro do dobrado no DES

Em suma, as configurações rítmicas no dobrado do DES apresentam-se múltiplas no pandeiro e no chama e mais restritas nos outros instrumentos. As caixas, marcantes e tamborins são responsáveis pela execução da articulação básica do dobrado; os pandeiros e chamás apresentam pontos de reforço e de diferenciação enquanto o reco-reco exerce uma função intercessora entre tais funções, proporcionando unidade ao ritmo. Com o intuito de

ilustrar essa sumarização, a FIG. 50 apresenta três possíveis relações entre os instrumentos, a cada dois compassos.

The musical score is written for six instruments: Pandeiro, Chama, Reco-reco, Marcante, Caixa, and Tamborim. The time signature is 2/4. The Pandeiro part is the most complex, featuring eighth-note patterns with accents and trills. The Chama part has a steady eighth-note pattern with accents. The Reco-reco part has a steady eighth-note pattern. The Marcante part has a simple quarter-note pattern. The Caixa and Tamborim parts have simple eighth-note patterns.

FIGURA 50 – Disposição rítmica geral no dobrado DES

Dobrado no NSR

Pandeiro

A FIG. 51 apresenta os elementos sintáticos encontradas na execução do pandeiro. É bastante perceptível a relação entre tais padrões e as configurações rítmicas do Chama. Acredito, assim, que o pandeiro tem a função de reforçar determinadas acentuações do Chama, buscando incrementar a configuração rítmica básica do dobrado. Nota-se ainda que tais configurações apresentam menor variabilidade técnica, com ausência de trinados e mantendo-se mais os toques de dedos e palma da mão.

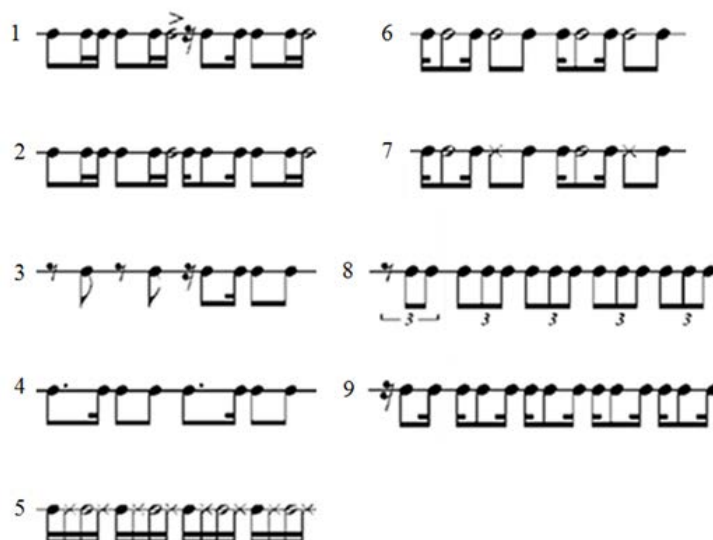


FIGURA 51 – Elementos sintáticos do Pandeiro (dobrado NSR)

Buscando compreender a relação entre esses padrões, verifiquei a equivalência entre o 1 e 2; 6 e 7; 8 e 9. Os padrões 3, 8 e 9 são executados como “repiques”, aparecendo em poucos momentos da performance e buscando destaque dentro do contexto sonoro. Os padrões 1 e 6, também apontados na FIG. 53, são os mais recorrentes, sendo os seus equivalentes, 2 e 7, caracterizados como variações.

Observando os elementos paradigmáticos das configurações rítmicas (FIG. 52), percebe-se que o pandeiro utiliza apenas uma configuração de alta densidade sonora. É importante ressaltar que esse padrão está entre os menos encontrados na performance do NSR, o que indica sua preferência por uma sonoridade com articulações mais pontuais no instrumento, com poucas notas de preenchimento ou de “passagem”.

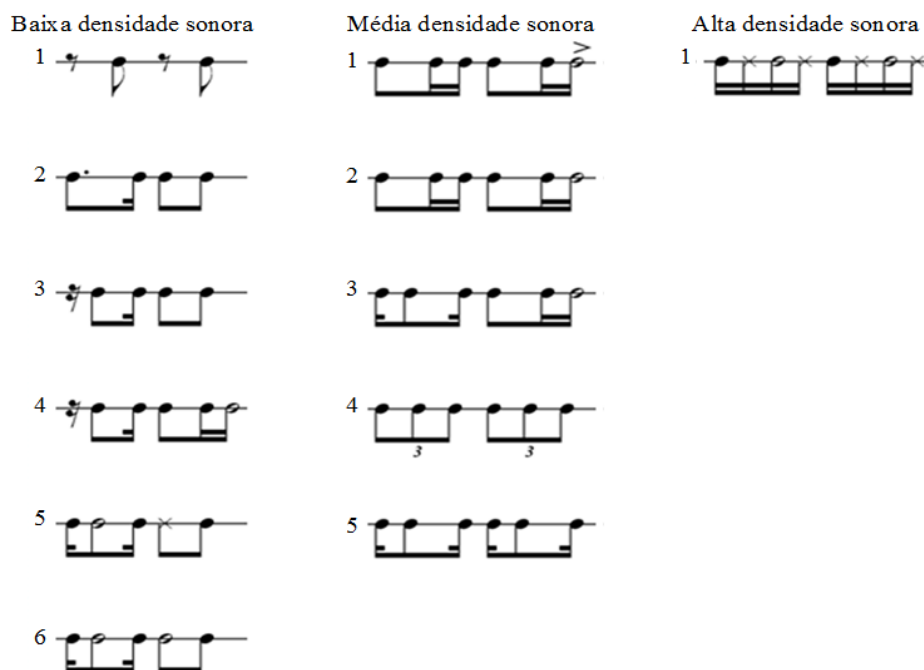


FIGURA 52 - Elementos paradigmáticos do Pandeiro (dobrado NSR)



FIGURA 53 – Padrões do Pandeiro (dobrado NSR)

Chama

O Chama no dobrado NSR apresenta elementos sintáticos bastante parecidos, o que implica um elevado grau de equivalência entre eles. Pode-se afirmar que os padrões 1 e 7 são os dois mais recorrentes (FIG. 54), enquanto os outros funcionam como repiques de destaque do instrumento, podendo ser permutáveis entre si.

Outro ponto característico das configurações rítmicas do Chama é a ausência de elementos paradigmáticos de baixa densidade sonora, caracterizando o instrumento como elemento de preenchimento sonoro.



FIGURA 54 – Elementos sintagmáticos do Chama (dobrado NSR)

Unindo as articulações de interseção e de diferenciação na performance do Chama chega-se a duas unidades mínimas (FIG. 56) que estão, acredito-me, subjacentes em todos os modelos. Os pontos de interseção (em linhas contínuas) servem como apoio à configuração básica, enquanto os pontos de diferenciação (em linhas intermitentes) “estampam” a presença do Chama no contexto sonoro geral (FIG. 55). Essa relação entre as articulações coincidentes, de diferenciação e aquelas que servem como “passagem” caracterizam e particularizam a performance do Chama no grupo NSR.



FIGURA 55 – Elementos paradigmáticos do Chama (dobrado NSR)



FIGURA 56 – Unidades mínimas subjacentes (dobrado NSR)

Os dois padrões mais executados pelos integrantes (FIG. 57), assim como no DES, mantêm uma relação com as unidades mínimas e, conseqüentemente com todas as outras configurações. É importante destacar também a valorização da semi-colcheia após a pausa – no primeiro padrão – ou na mesma posição do segundo padrão. Os instrumentistas geralmente destacam essa nota no contexto sonoro, o que me levou a inferir que ela pode ser denominada como nota característica do Chama.



FIGURA 57 – Principais padrões de execução (dobrado NSR)

Reco-reco

O Reco-reco no dobrado do NSR, apesar de possuir certa variedade rítmica (FIG. 58), apresenta-se em boa parte dos momentos rituais com a mesma configuração do DES, exercendo, dessa forma, uma função semelhante. Entretanto, como se pode verificar na FIG. 60, o Reco-reco não possui exclusividade nessa função, dividindo-a com o chocalho. Assim, seu padrão mais recorrente (FIG. 59) possui a função de proporcionar unidade ao ritmo e diferenciação tímbrica, juntamente com o chocalho.



FIGURA 58 – Principais configurações rítmicas do Chocalho (dobrado NSR)



FIGURA 59 – Padrão rítmico mais recorrente do Reco-reco (dobrado NSR)



FIGURA 60 – O Reco-reco no contexto rítmico geral (dobrado NSR)

Marcante

Assim como no DES, o Marcante no dobrado do NSR apresenta apenas dois elementos sintagmáticos (FIG. 61). Um importante ponto diferencial é segunda estrutura, que só aparece nessa configuração, sendo o maior elemento sintagmático encontrado. O seu segundo trecho é sempre precedido pelos paradigmas compostos pelas duas semínimas, semínima pontuada e mínima. Apesar disso, a característica de baixa densidade sonora do Marcante é mantida, assim como sua função diferenciada no contexto geral, como no DES.

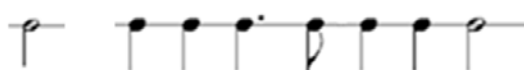


FIGURA 61 – Padrão rítmico e variação do Marcante (dobrado NSR)

Caixa

A caixa no dobrado do NSR apresenta apenas uma configuração (FIG. 62), exercendo sua função de criar o ritmo base do dobrado. Por sua função de criar a base identitária do dobrado, as Caixas não apresentam variações, o que poderia descaracterizar o ritmo.



FIGURA 62 – Padrão rítmico da Caixa (dobrado NSR)

O ritmo executado pelas caixas é o mais conhecido pela audiência. Assim, um integrante recém-chegado pode começar a tocar a caixa por possuir uma configuração relativamente familiar.

Chocalho

Como já expresse anteriormente, o Chocalho no dobrado NSR possui as mesmas características básicas do Reco-reco, exercendo, assim, a função de proporcionar unidade e diferencial tímbrico. Seu padrão rítmico funciona, portanto, como propulsor de movimento, ajudando na criação do caráter dançante do dobrado.



FIGURA 63 – Padrão rítmico do Reco-reco (dobrado NSR)

Tamborim

O tamborim possui apenas uma configuração rítmica, coincidente com a articulação básica criada pela caixa e marcante, proporcionando, assim, um adicional tímbrico mais agudo. Por também ser um instrumento tocado pelas crianças, o tamborim possui o mesmo caráter educativo do DES. Com a entrada no grupo, as crianças têm a oportunidade de criar vínculos com a música dos Catopês por meio desse acesso aos instrumentos mais simples, mas não menos importantes na constituição rítmica e simbólica do grupo.



FIGURA 64 – Padrão rítmico do Tamborim (dobrado NSR)

O contexto sonoro do dobrado NSR

A performance do dobrado no NSR possui muitas semelhanças em relação ao DES. Da mesma forma, as caixas, marcantes e tamborins compõem a articulação básica do dobrado; os pandeiros e chamas criam pontos de interseção e diferenciação, enquanto os reco-recos e o chocalho criam a “língua”. Entretanto, ao se buscar uma compreensão mais aprofundada, percebe-se que suas particularidades são promovidas nas articulações características de cada instrumento, buscando uma diferenciação que vai além das próprias estruturas rítmicas,

estendendo-se à relação com a dança, canto, espaço físico e conjuntura sociocultural. A FIG. 65 apresenta algumas configurações básicas encontradas.



FIGURA 65 – Disposição rítmica geral no dobrado NSR

Marcha no DES

Pandeiro

O pandeiro é um dos poucos instrumentos que apresenta maior variedade rítmica no contexto sonoro da marcha. Seus elementos sintagmáticos (FIG. 66) apresentam-se bastante intercambiáveis, representando, assim, um alto grau de equivalência.

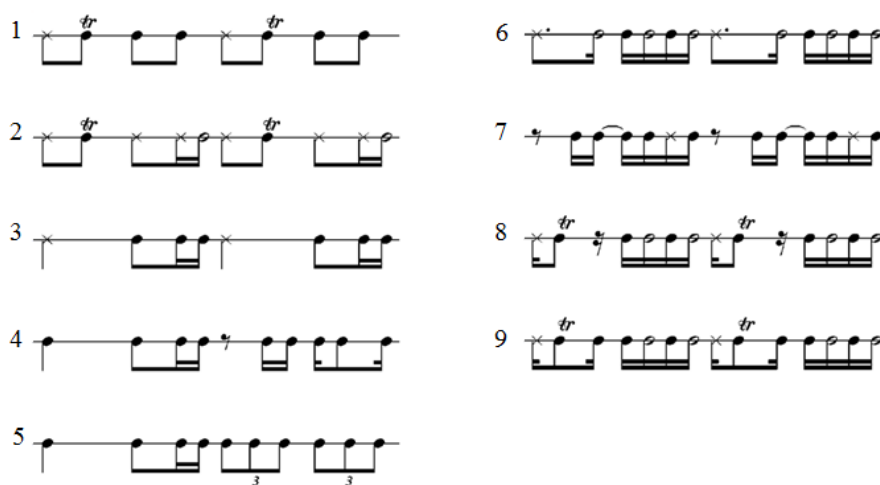


FIGURA 66 – Elementos sintagmáticos do Pandeiro (marcha DES)

Esse grau de equivalência apresentado faz com que seus elementos paradigmáticos (FIG. 67) apresentem-se com funções semelhantes dentro do contexto sonoro. Dessa forma, pode-se inferir que as variações apresentadas não possuem uma relevância cultural muito forte, sendo mais uma característica particular dos instrumentistas.

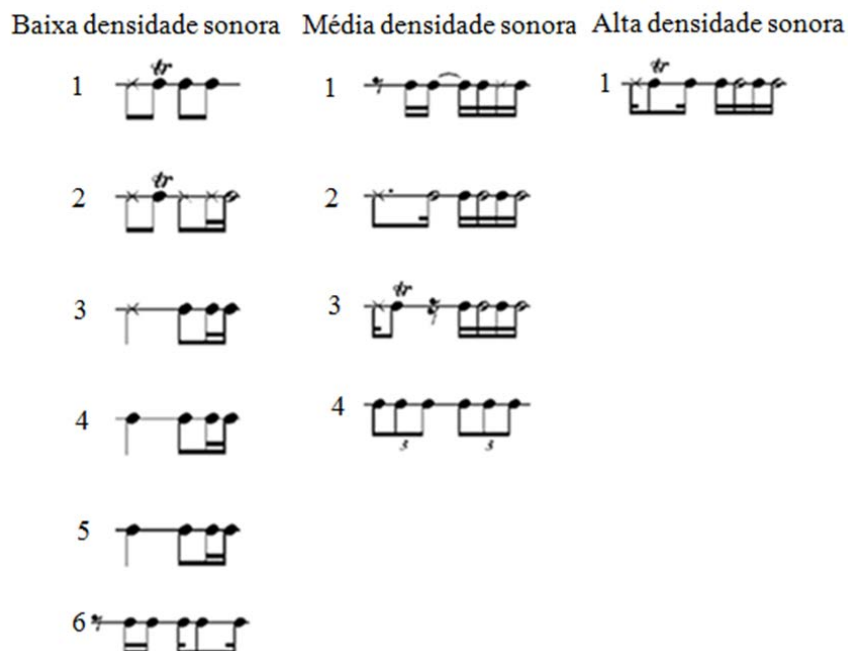


FIGURA 67 – Elementos paradigmáticos do Pandeiro (marcha DES)

Em meio à baixa densidade sonora da marcha, as estruturas rítmicas do pandeiro possuem a função básica de preencher o ritmo, proporcionando maior unidade. A utilização dos trinados reforça essa função ao serem executados na metade dos tempos fortes. As variações apresentadas são pouco utilizadas, mantendo-se essencialmente o padrão da FIG. 68.



FIGURA 68 – Padrão básico do Pandeiro (marcha DES)

Os elementos de baixa densidade sonora representam variações técnicas desse padrão básico. Os elementos de média densidade são pouco utilizados, na maioria das vezes como ornamentos após a finalização melódica ou como resposta aos repiques do Chama. Entretanto, a presença de elementos de média e alta densidade sonora tende a subverter o caráter reflexivo da marcha por meio da negociação entre a eficácia e o entretenimento. A eficácia ritual propícia para a execução da marcha entra em um conflito com os elementos e desejos internos de entretenimento de alguns integrantes, promovendo uma subversão passageira.

Chama

O Chama, juntamente com o pandeiro, é responsável pelo preenchimento sonoro da marcha. Seus elementos sintáticos (FIG. 69) são executados de forma que as unidades dos tempos fracos funcionem como movimentos sonoros em direção ao tempo forte. Os dois últimos padrões surgem geralmente como ornamentos em finalizações melódicas e como resposta ou “chamado” a outro instrumento.

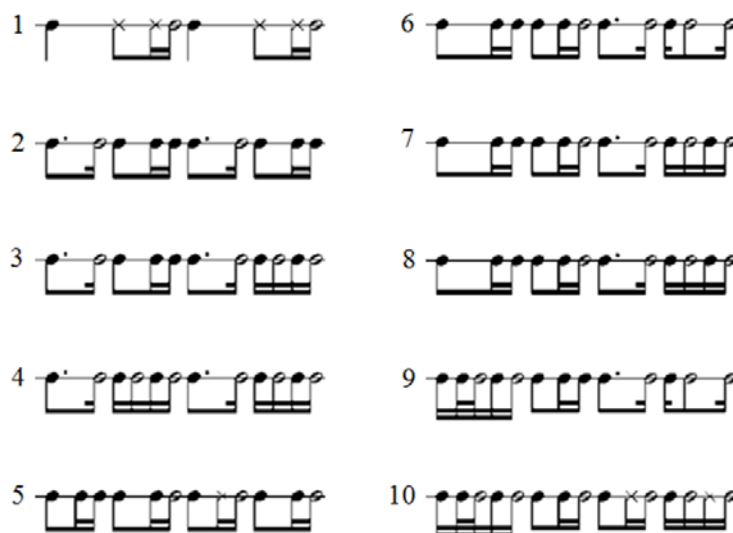


FIGURA 69 – Elementos sintagmáticos do Chama (marcha DES)

Os elementos paradigmáticos do Chama na marcha (FIG. 70) mostram que o aumento da densidade sonora é produzido pelo acréscimo de notas de “enchimento” ao padrão básico (FIG.71) do Chama. Assim, a performance do Chama pode ser caracterizada pela criação e preenchimento da articulação básica da marcha. Essa característica de aumento de densidade sonora revela a negociação entre elementos de eficácia e entretenimento na performance da marcha.



FIGURA 70 – Elementos paradigmáticos do Chama (marcha DES)



FIGURA 71 – Padrão básico do Chama (marcha DES)

Reco-reco

A estrutura rítmica do Reco-reco (FIG. 72) na marcha apresenta-se invariável e com a única função de apoiar os tempos fortes proporcionando uma diferenciação tímbrica no contexto sonoro.

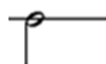


FIGURA 72 – Padrão básico do Reco-reco (marcha DES)

Essa característica de baixa densidade sonora pode ser compreendida como resultante dos códigos de conduta dos instrumentistas nas situações rituais em que a marcha é executada. Por serem momentos reflexivos, o canto deve prevalecer enquanto o ritmo deve expressar a solenidade esperada para o momento, marcando os tempos fortes e reforçando o caráter da eficácia ritual.

Marcante

O Marcante apresenta também uma estrutura rítmica com pouca variação (FIG. 73), devido à sua função básica de manter o andamento marcando os tempos fortes. A única variação apresentada é executada apenas por um Marcante no DES enquanto os outros mantêm o padrão fundamental.



FIGURA 73 – Padrão rítmico básico e variação do Marcante (marcha DES)

Caixa

A Caixa exerce a marcação do tempo forte e apresenta apenas uma variação com o preenchimento dos tempos fracos com duas colcheias tocadas sobre o aro do instrumento. Assim, sua estrutura rítmica apresenta-se com a função de reforço da articulação básica, tanto na sua configuração básica, quanto na sua variação. Nos momentos rituais em que é utilizada a variação, cria-se uma atmosfera menos contemplativa. Geralmente essas variações são seguidas de outras executadas nos Chamas, proporcionando o aumento da densidade sonora e da dimensão dos movimentos corporais, tornando o ritmo mais dançante.



FIGURA 74 – Padrão rítmico e variação da caixa (marcha DES)

Tamborim

O Tamborim apresenta apenas uma configuração rítmica composta por uma batida nos tempos fortes. Assim, o Tamborim apenas reforça os tempos fortes com sua característica de instrumento mais agudo.

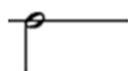


FIGURA 75 – Padrão rítmico do tamborim (marcha DES)

Por não apresentar variações, as funções rítmico/rituais do tamborim permanecem as mesmas, reforçando sua característica de instrumento de aprendizado e inicialização, além de manter o caráter reflexivo da marcha.

O contexto sonoro da marcha no DES

A performance da marcha no DES apresenta-se com uma estrutura rítmica mais rígida do que no dobrado. Esse fato pode ser resultado dos contextos rituais de execução da marcha, geralmente mais solenes. Sua estruturação rítmica apresenta poucas variações, majoritariamente nos pandeiros e chamas, enquanto os outros instrumentos mantêm suas

articulações básicas. A FIG. 76 apresenta uma síntese das principais configurações da marcha no DES.

FIGURA 76 – Disposição rítmica geral na marcha do DES

Marcha no NSR

Pandeiro

O Pandeiro na marcha do NSR apresenta menor variedade do que no DES. Mas, assim como no outro grupo, há uma configuração básica recorrente e as variações e ornamentos são pouco utilizados. Destarte, seus elementos sintagmáticos (FIG. 77) apresentam alto grau de equivalência, podendo ser substituídos um pelo outro em variados contextos sem diferença de significado. Assim como no DES, os executantes dos pandeiros tocam variadas configurações ao mesmo tempo, o que reforça a característica de equivalência.

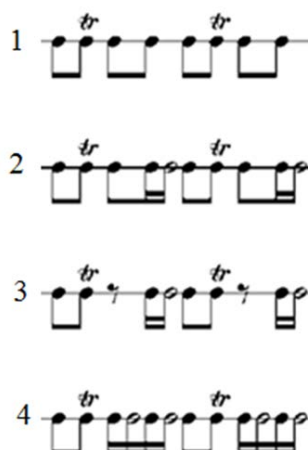


FIGURA 77 – Elementos sintagmáticos do Pandeiro (marcha NSR)

Seus elementos paradigmáticos possuem apenas a baixa e média densidade, sendo compostos sob o padrão principal (FIG. 78) acrescentando ou omitindo articulações.

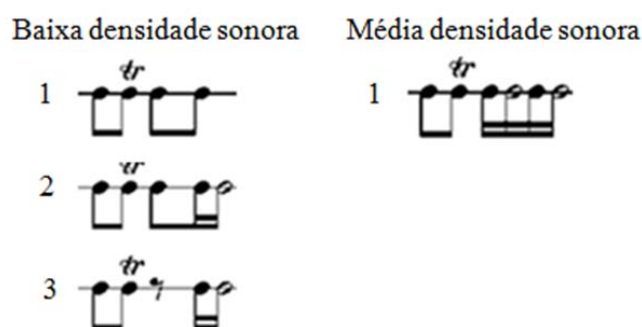


FIGURA 78 – Elementos paradigmáticos do Pandeiro (marcha NSR)

A ausência de elementos de alta densidade sonora reflete a maior ênfase na eficácia ritual em detrimento do entretenimento. O grupo busca, dessa forma, reforçar o momento reflexivo do ritual, dando maior destaque aos elementos expressivos da voz.

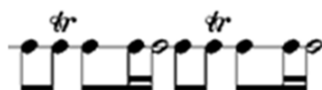


FIGURA 79 – Padrão rítmico do Pandeiro na (marcha NSR)

Chama

As estruturas rítmicas do Chama possuem pouca variedade, com maior ênfase nos dois primeiros elementos da FIG. 80. O elemento sintagmático 6 merece destaque por ser o mais

longo apresentado, utilizando oito tempos para sua execução. Majoritariamente, essa configuração surge em inícios e finalizações de frases e em resposta ao outro Chama.



FIGURA 80 – Elementos sintagmáticos do Chama (marcha NSR)

Quanto aos elementos paradigmáticos (FIG. 81), nota-se também a maior recorrência de elementos de baixa densidade sonora, reforçando a preocupação com a eficácia ritual. Outro ponto importante é que o primeiro elemento apresenta-se como unidade subjacente em todos os outros, compondo, assim, as estruturas rítmicas mais recorrentes (FIG. 82).

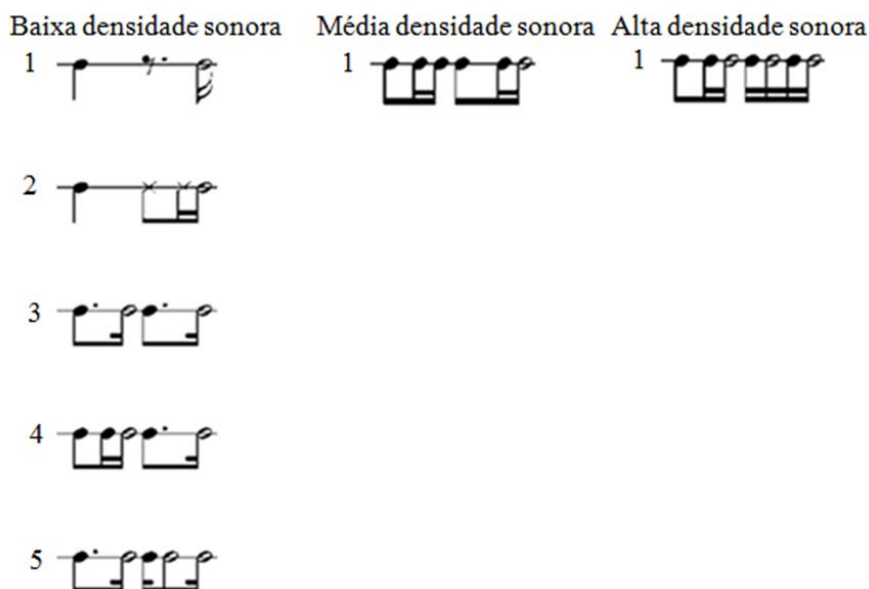


FIGURA 81 – Elementos paradigmáticos do Chama (marcha NSR)



FIGURA 82 – Padrões rítmicos do Chama (marcha NSR)

Reco-reco

O reco-reco apresenta apenas duas configurações rítmicas bastante semelhantes. A omissão da colcheia na segunda estrutura pode indicar a função atribuída ao reco-reco no contexto sonoro da marcha. Desse modo, pode-se inferir que cabe ao instrumento preencher os espaços sonoros juntamente com o pandeiro e o chama, equilibrando a densidade sonora do ritmo.

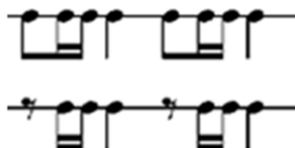


FIGURA 83 – Padrões rítmicos do Reco-reco (marcha NSR)

Caixa

A caixa, com apenas uma configuração rítmica, não apresenta variações. Sua função única é, portanto, reforçar os tempos fortes na marcha. A ausência de variações, que implicaria no aumento da densidade, também é ponto de ênfase na eficácia ritual, evitando, assim, que se diminua a dimensão reflexiva da marcha.

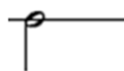


FIGURA 84 – Padrão rítmico da Caixa (marcha NSR)

Chocalho

O chocalho, assim como a caixa, só possui uma configuração rítmica, com função de reforçar os tempos fortes na marcha. É interessante notar que as características que se esperam na execução do chocalho são anuladas em prol da eficácia ritual. Por sua estrutura organológica, o Chocalho emite sons ao menor movimento. Entretanto, alguns instrumentistas reforçam apenas a articulação do tempo forte, reduzindo o movimento do braço, buscando “amenizar” ou anular os sons resultantes do movimento anterior.

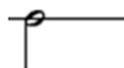


FIGURA 85 – Padrão rítmico do Chocalho (marcha NSR)

Tamborim

O tamborim apresenta dois desdobramentos rítmicos sobre a configuração fundamental de reforço do tempo forte (FIG. 86). Esses desdobramentos são similares aos padrões executados pelo pandeiro e pelo chama, atribuindo, eventualmente, ao Tamborim a função de preenchimento sonoro.

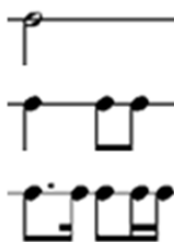


FIGURA 86 – Padrão rítmico do Tamborim e duas variações (marcha NSR)

Os desdobramentos rítmicos apresentados, apesar de pouco recorrentes, refletem a busca de um equilíbrio entre a densidade sonora da marcha. Entretanto, essa particularidade não é suficiente para diminuir o caráter reflexivo do ritmo.

O contexto sonoro da marcha no NSR

A performance da marcha no NSR, assim como no DES apresenta-se com uma estrutura rítmica mais rígida do que no dobrado, também como resultado dos seus contextos rituais de execução. A estruturação rítmica apresenta poucas variações, nos pandeiros e chamas, enquanto os outros instrumentos mantêm suas articulações básicas. A FIG. 87 apresenta uma síntese das principais configurações da marcha no NSR.

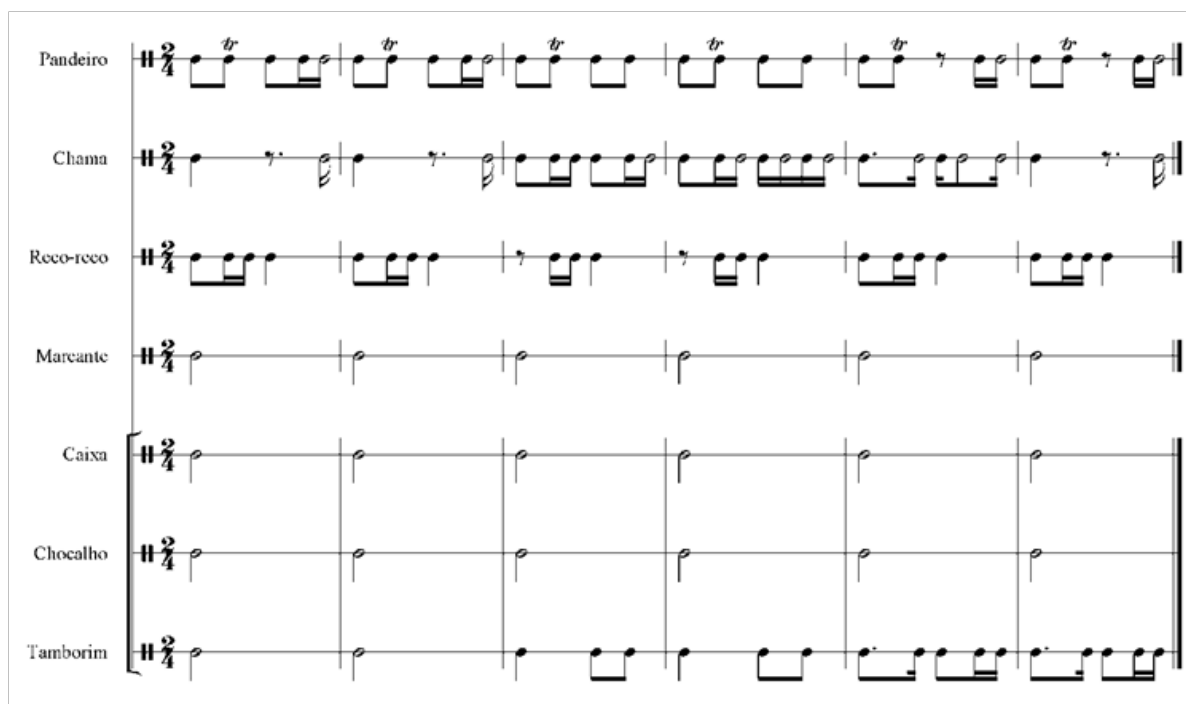


FIGURA 87 – Disposição rítmica geral na marcha do NSR

O repertório

A forma como um grupo organiza suas músicas pode revelar muito de suas concepções e práticas performáticas. Assim, a análise do repertório possibilita uma compreensão mais profunda dos usos e funções da música dos Catopês em seu contexto ritual. Tal estruturação possui muitos elementos comuns aos dois grupos, o que representa certa coerência cultural, mas não uma homogeneidade. Partindo de observações mais atentas e do discurso dos integrantes dos grupos, notei algumas disparidades de concepções entre os dois Ternos no que diz respeito à utilização das músicas em seus devidos contextos.

Nesse sentido, a análise do repertório passou pela compreensão dos contextos rituais e das ocasiões temporais e espaciais da performance musical, levando-me a concluir que a conjuntura sociocultural da qual dependem as escolhas musicais influencia diferentemente cada grupo. O Terno NSR recebe as influências das mudanças implantadas pelas relações sociais contemporâneas com uma resistência de quem quer manter-se fiel ao que considera tradicional; o grupo DES não nega o tradicionalismo, mas recebe tais mudanças filtrando o que se mostra mais adequado às suas concepções.

Apesar dessas diferenças entre os grupos, há elementos compartilhados que acredito ser parte de um conjunto estrutural que pode representar o repertório musical dos Catopês em Bocaiuva. Dessa forma, busquei categorizar as canções de acordo com suas finalidades e momentos rituais em que foram executadas. Tais categorias não são excludentes, mas apenas

expressam, ao meu olhar, o principal foco do momento de utilização da música no ritual. Nesse sentido, para efeito de análise, dividi o repertório em quatro grupos de canções, a saber: canções de funcionalidade divina; canções de funcionalidade humana; canções de funcionalidade prática; e canções de funcionalidade social.

Canções de funcionalidade divina

As músicas direcionadas ao louvor, saudação e agradecimento às entidades, locais, momentos e objetos sagrados representam os contextos rituais em que o simbolismo divino é mais acentuado. Assim, ao cantarem aos Santos, Igreja, Maria, Deus Pai, Filho e Espírito Santo, os grupos expressam sua devoção e promovem uma ligação mais profunda com o sagrado. Essas músicas possuem um caráter mais reflexivo e são executadas, majoritariamente, no ritmo de marcha dentro da igreja, em momentos de procissão ou início e final de um cortejo. Algumas são tocadas no dobrado em outros momentos externos ao templo. Os exemplos abaixo apresentam canções representativas dessa categoria de repertório (FIG. 88, 89, 90, 91).



FIGURA 88 – Marcha DES
(DVD 1 – Faixa 6)



FIGURA 89 – Marcha DES
(DVD 1 – Faixa 7)

Vir gem Ma ri a Vir gem Ma ri a e laé Nos sa gui a e laé nos sa

Ma oh Ma ri a a vir gem sem pe ca a do

gui a

FIGURA 90 – Marcha NSR
(DVD 1 – Faixa 8)

A qui vi e mos nós_____ can tan do co de vo ção_____

vi e_____ mos lou var Nos sa Se nho ra do Ro

sário por que vi e_____ mos lou var Nos sa Se nho ra do Ro sário

FIGURA 91 – Marcha NSR
(DVD 1 – Faixa 9)

Canções de funcionalidade humana

Entendo como canções de funcionalidade humana aquelas direcionadas aos personagens rituais como o mordomo, dono da casa visitada, festeiro e cozinheiros. Essa categoria não é compreendida aqui como uma contraposição entre humano/terrestre e divino/celeste, uma vez que todas as músicas estão repletas de conteúdo religioso. Trata-se mais especificamente, do momento ritual voltado a determinados indivíduos, em contraposição aos momentos devotados à coletividade social.

As músicas executadas nessa categoria podem estar presentes em outras situações, mas, ao que pude perceber, há uma exigência e recorrência de tais canções em momentos de saudação aos participantes mais ativos nas festas. As letras, em sua maioria, não dizem respeito direto aos personagens rituais, podendo, portanto, ser utilizadas em outros contextos.

Não encontrei muitas músicas que coubessem estritamente nessa categoria, o que representa a característica de multiplicidade funcional e simbólica de muitas canções dos Catopês. Apenas a canção de agradecimento aos donos da casa ou aos festeiros (FIG. 92) pode ser considerada como componente estrito da categoria de repertório de funcionalidade humana.



FIGURA 92 – Dobrado NSR
(DVD 1 – Faixa 10)

Canções de funcionalidade prática

As músicas pertencentes a essa categoria são aquelas que buscam indicar uma ação a ser realizada, ou ainda, de acordo como o conceito de performatividade (AUSTIN, 1975), que promovem ações de levar a bandeira, chegar à igreja, despedir-se etc. Tais músicas indicam e geram, portanto, os ensejos rituais. Os ritmos utilizados dependem do lugar e momento de execução, sendo a marcha o ritmo utilizado geralmente no interior da igreja e o dobrado nas situações de rua. Abaixo, são apresentadas algumas músicas representativas, expressando e promovendo o encaminhamento da coroa (FIG. 93) e da bandeira (FIG. 94).



FIGURA 93 – Dobrado DES
(DVD 1 – Faixa 11)



FIGURA 94 – Dobrado NSR
(DVD 1 – Faixa 12)

Canções de funcionalidade social

Este grupo de canções representa a categoria de repertório mais ampla e diversificada dos Catopês. Chamadas pelos integrantes de músicas de “terreiro”, são canções geralmente compostas por temas históricos relativos à escravidão e textos bíblicos. Em sua maioria, são executadas no ritmo do dobrado. As três primeiras categorias apresentadas possuem uma busca maior pela eficácia ritual, enquanto esta se preocupa mais com o entretenimento, almejando uma maior proximidade com sua audiência externa, uma vez que seu lugar de execução é a rua. Abaixo, são apresentados três exemplos nas FIG. 95, 96 e 97.

Oi es sa noi te ta va dei ta do
 es sa me ia no oi te ta va dei ta do va mo sim bo ra Je
 sus cru ci fica cado va mo sim bo ra je sus cru ci fi cado

FIGURA 95 – Dobrado DES
(DVD 1 – Faixa 13)

Lu a no va me deu sau da oi a ai
 lu a no va me deu sau da oi a ai

FIGURA 96 – Dobrado NSR
(DVD 1 – Faixa 14)

Quan do Deus an dou no mun dooi que be lc c
 za an dou cu ran do to do mundo lou va do se c ja

FIGURA 97 – Dobrado NSR
(DVD 1 – Faixa 15)

As letras

A partir da concepção de Merriam (1964) de que a “música funciona em todas as sociedades como uma representação simbólica de outras coisas, idéias e comportamentos” (p. 223), pude perceber que há nas letras das canções dos Catopês intensa ligação com o sagrado, buscando dar forma ao ritual e (re) criar momentos históricos significantes para os integrantes e seus ancestrais. As letras congregam um simbolismo mágico religioso denso, voltado principalmente para a relação dos integrantes com as divindades católicas e com seus antepassados, sejam Catopês, escravos ou africanos do período pré-escravatura. Assim, busquei analisá-las de acordo com seu conteúdo e suas estruturas, focando nas relações presentes entre os Catopês e suas divindades, bem como naquelas ligadas aos outros personagens dos rituais.

As letras das canções dos Catopês são majoritariamente curtas, levando a repetição, que gera seu caráter cíclico. Algumas letras possuem maior conteúdo, mas geralmente é apenas o solista quem o canta. Desse modo, a repetição torna-se elemento importante na produção de sentido no ritual. Como contos de um rosário, as letras são elementos que devem ser repetidos incessantemente para se criar uma atmosfera sensível cujo principal objetivo é o contato com o sagrado. Essa cadeia simbólica, por meio da relação entre as letras, melodias e técnicas vocais, proporciona a ritualização dos sons musicais.

A inserção de elementos diferenciados nesse círculo sacralizado revela um conjunto de argumentos que buscam reforçar o tema repetido pelo refrão. Assim, após dizer que o Rosário de Maria deve ser louvado seguem-se os elementos históricos e sensíveis para justificar tal afirmação. Essa variação nas letras revela também quem são os integrantes com maiores responsabilidades no grupo, pois cantar a parte do solo exige conhecimento e comprometimento com a tradição: “Se ocê não souber, ocê num pode, é uma profecia, ocê num pode seguir aquilo, né” (JOCELINO LEITE, 2010b).

*Bendito louvado seja o Rosário de Maria
Se ele não viesse ao mundo aí de nós o que seria (2x)
O Rosário de Maria que atende a nossa chama vem interceder seu povo
Seu Rosário Mãe Maria é a nossa salvação
Nos livra de todos os males e concede o perdão (2x)
No Rosário de Maria negro reza de verdade
Pra que se quebre a corrente afastando a maldade (2x)
O Rosário de Maria é uma benção verdadeira
Pois acolhe todo povo que lhe serve com presteza (2x)
Seu Rosário Mãe Maria é a nossa salvação*

Quero morrer mergulhado no Rosário de Maria (2x)
Quando o negro era escravo que levava chibatada
Clamava pelo Rosário de Maria e não lhe doía a pancada (2x)
Teu Rosário Mãe Maria é nossa devoção
 (Canto NSR)⁴⁶ (DVD 1 – Faixa 16)

É notável a ênfase das letras em Maria, principalmente sob a denominação de Nossa Senhora do Rosário. Essa característica reforça a percepção de Brandão (2001) sobre a forte presença de Maria no catolicismo popular e também de Gomes e Pereira (2000) ao apontar a forte ligação das canções dos Arturos ao arquétipo feminino. Outros motivos temáticos apontados por Gomes e Pereira (2000) também puderam ser verificados na música dos Catopês como “a força dos antepassados, o encontro da alegria e da dor na festividade e o cântico de circunstância” (p. 351).

A ligação com o arquétipo feminino de Maria representa a condição daqueles filhos que se sentem indignos de tratar diretamente com o Deus Pai, buscando nela a intercessão por seus pedidos. Brandão (2001) afirma que a relação entre as divindades e os seus devotos possui um grau de aproximação diferenciado. Dessa forma:

“o Pai cria e julga, o Filho salva e atende (“vinde a mim todos vós”...), o Espírito Santo ilumina, fortalece, dá os dons e protege coletivamente” (p. 29) enquanto Nossa Senhora acompanha, tornando-se “um ser de festa, de procissão, de romaria, de folia (mais no passado, muito menos agora), de cortejo e de visitação” (BRANDÃO, 2001, p. 32).

As enunciações performativas das letras (correspondentes à realização de ações) são reveladas pela presença de verbos que expressam pedidos, ordens, cumprimentos, promessas, advertências, etc. Há ainda determinados trechos em que a performatividade é indicada de forma indireta, com seu entendimento em nível subliminar. Assim, o convite (ou ordem) para beijar o Rosário é sustentado por argumentos que exprimem desejos de proteção. Já o convite, ordem, ou expressão de um desejo de mais pessoas sejam adeptos da devoção são apresentados de forma implícita tendo como argumento a representação de um acontecimento vivido.

Vamo, vamo, beijar aquele Rosário ô de Maria
Hoje é o vosso dia te louvamos ô Maria (vamo, oi vamo...)
Embarquemos, desembarquemos neste dia ô Maria (vamo, oi vamo...)
De joelhos aos vossos pés nós te pedimos noite e dia (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa guia o divino companhia (vamo, oi vamo...)

⁴⁶ A letra apresentada não corresponde integralmente ao áudio, pois trata-se de uma letra ditada pela mestre em outro momento fora dos rituais.

Nossa senhora nossa guia Jesus Cristo companhia (vamo, oi vamo...)
Ajoelhado aos vossos pés nós te louvamos ô Maria (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora te pedimos sede nossa companhia (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa guia dedicada noite e dia (vamo, oi vamo...)
Vamo oi vamo beijar aquele rosário oi de Maria (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa guia sabedoria noite e dia (vamo, oi vamo...)
Ajoelhado aos vossos pés nós vos louvamos neste dia (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora te pedimos sede nossa companhia (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa vida é dedicada e todo dia (vamo, oi vamo...)
Ajoelhado aos vossos pés nós vos louvamos ô Maria (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa guia Jesus Cristo companhia (vamo, oi vamo...)
São Benedito nossa guia nos proteja noite e dia (vamo, oi vamo...)
 (Canto NSR) (DVD 1 – Faixa 1)

Nossa Senhora. Fiz um pedido
E daí a quinze dias o pedido foi atendido
E daí a quinze dias o pedido foi atendido
 (Trecho do Canto DES) (DVD 1 – Faixa 17)

Outro ponto importante é o canto da diáspora, exprimindo a relação nostálgica entre o sofrimento e a devoção. As letras dos Catopês de Bocaiuva não tematizam explicitamente o tempo de seus antepassados mais recentes, voltando-se, principalmente, para o passado dos negros escravos. A representação das vivências daqueles que presenciaram os tempos da escravidão é bastante recorrente, apresentando situações diaspóricas em que o negro apega-se a imagem mítica da Mãe protetora e intercessora. Desse modo, são recorrentes as palavras que lembram a dor física, psicológica e espiritual. Tal situação diaspórica, originada dos “entrelugares” (BHABHA, 1998) resultantes do colonialismo, é representada na nostálgica lembrança da terra mãe, das travessias marítimas e da dor superada pela devoção às divindades. A presença de expressões cujo sentido pode ser indefinível revela-nos uma multiplicidade semântica que reforça o tema enunciado pela canção. Assim, enunciações como “oi... ai...”, ou “oo lê lê...” amplificam o sentimento nostálgico, a dor ou a alegria, de acordo com o contexto textual e simbólico.

Lua nova me deu saudade oi ai (2x)
Lua nova me deu saudade oi ai (2x)
 (Canto DES e NSR) (DVD 1 – Faixa 18 e 19)

Olê lê lê lê
Oiê olê olê ah
 (Canto NSR) (DVD 1 – Faixa 20)

Vai chegar o ano marinheiro, marinheiro, eu quero é viajar, marinheiro
Eh, eh, eh marinheiro eu quero a minha mãe (2x)

(Trecho do Canto NSR) (DVD 1 – Faixa 21)

Marinheiro, oh marinheiro, vem ver os pretim do Rosário (2x)

Venha ver os pretim do Rosário, que a Nossa Senhora veio te ajudar (2x)

(Canto NSR e DES) (DVD 1 – Faixa 22 e 23)

Eu sou arara

Eu sou sofrer

O meu peito é bebedor

Onde a arara vai beber

(Trecho Canto DES) (DVD 1 – Faixa 24)

Referências aos momentos de circunstâncias também estão presentes nas letras das músicas dos Catopês, cujos temas mais recorrentes estão voltados para o processo ritual. São letras majoritariamente ligadas à categoria de repertório de ritualismo prático, buscando, assim, executar as ações sobre as quais falam. São as músicas cuja funcionalidade é mais explícita, voltando-se para os momentos de entrada nos templos/casas, agradecimentos, traslado da coroa/bandeira, levantamento do mastro e despedida. Nota-se que os outros elementos supracitados também estão presentes nessas letras. Destarte, não são características isoladas e os elementos performativos estão presentes nas múltiplas intencionalidades das canções, como pontos de negociação entre as experiências individuais e coletivas.

Eh vamo levar a cora de Nossa Senhora

(Canto NSR) (DVD 1 – Faixa 25)

Ô seu padre vigário ô ô, ô seu padre vigário ô ô

Vem receber seu reinado, vem receber seu reinado

(Canto NSR e DES) (DVD 1 – Faixa 26 e 27)

Nossa senhora estou louvando (2x)

E pedindo sua licença

Pra entrar na, eh casa santa

Nossa senhora, fiz um pedido (2x)

E daí a quinze dias o pedido foi atendido (2x)

Nossa senhora nós viemos festejar (2x)

Nossa Senhora me dá saúde

Para o ano eu (nós) voltar

Nossa senhora

Te adoramos com fervor (2x)

Que viva nossa senhora

Mãe do nosso salvador

(Canto DES) (DVD 1 – Faixa 17)

Enfim, a performatividade das músicas dos Catopês está expressa no conteúdo de suas letras. Por meio de sua compreensão, nota-se o desenvolvimento do ritual e a necessidade de se conhecer bem seus momentos de utilização adequada. As enunciações temáticas ligadas a Nossa Senhora, às vivências do tempo passado e às circunstâncias rituais revelam um conteúdo simbólico que representam a resistência cultural do negro. Essa resistência é expressa nas músicas das comunidades congadeiras, que partilham sentimentos e experiências semelhantes. Assim, a partilha dessas letras, confirmada por Lucas (2002)⁴⁷, aponta para uma coerência histórica reveladora das relações sociais vividas pelo negro no Brasil e, especialmente, em Minas Gerais.

O canto

O canto na performance musical dos Catopês apresenta-se como elemento expressivo que proporciona aos momentos rituais maior intensidade de reflexão. As formas de cantar utilizadas, em consonância com o texto e melodia endossam o conteúdo simbólico das músicas. Desse modo, uma palavra cantada pode ter o seu significado alterado de diversas formas, contribuindo para alcançar o efeito ritual desejado pelos músicos.

Elementos técnico-interpretativos como *portamentos*, *glissandos* e *vibratos* contribuem para a produção de sentido das canções, reforçando o poder das palavras. Outra característica desses elementos é apontada por Martins (1997) ao se referir aos aspectos musicais africanos relacionados por LeRoi Jones:

[...] Na música, a mesma tendência para a obliquidade e elipse mostra-se perceptível, e nota alguma é atacada diretamente; a voz ou instrumento sempre se aproxima dela vindo de baixo ou de cima, brinca em volta do tom implicado, sem permanecer qualquer duração maior de tempo, e afastando-se dele sem jamais ter-se comprometido a um único significado (MARTINS, 1997, p. 125)

Desse modo, num jogo de sugestões musicais, os elementos performativos destacados nas letras como “oi ai” recebem um tratamento expressivo com o *portamento*, proporcionando maior poder à sua função de intensificação da saudade.

Os *vibratos*, quando acontecem, estão presentes no meio das frases e são utilizados nas notas que combinam a maior duração e região mais aguda da tessitura. A utilização dos

⁴⁷“No movimento que dinamiza o repertório tradicional, a apropriação de cantos de outras Irmandades é um processo corrente que mobiliza alguns integrantes das guardas de ambos os grupos, o que faz com que um grande conjunto de versos seja comum a várias comunidades congadeiras” (LUCAS, 2002, p. 78)

vibratos foi identificada no canto dos solos, estando ausente no coro. Os *glissandos*, executados tanto pelos solistas quanto pelo coro, acontecem em diversos momentos melódicos, mas são mais comuns no alcance de notas mais altas. Os *portamentos* apresentam-se majoritariamente no final das frases, quando compostas por duas notas; também são encontrados, com menor constância, no meio das frases, principalmente em locais com duas notas com duração de um tempo em movimento descendente.

Os cantos dos Catopês são estruturados em forma de responsório com variações melódicas e improvisações sob a responsabilidade do solista enquanto o coro emite a resposta. Os mestres, na maioria das vezes se responsabilizam pelos solos, mas contam também com alguns integrantes que sabem “tirar” bem os cantos.

Os grupos possuem uma variedade de integrantes que contribui para sua complexidade de elementos tímbricos relativos à voz. Pela presença de crianças, de vozes masculinas e femininas e pela intensidade sonora dos instrumentos há uma exigência de maior projeção da voz e, conseqüentemente, uma tendência em se executar o canto próximo ao limite superior da tessitura vocal. A voz “de peito” ou de “garganta” somada a essas características proporciona um conjunto sonoro cujo principal objetivo é a participação coletiva, com uma ampla margem de aceitação de afinação. A coletividade é sempre exigida nos ensaios, pois todos devem cantar. As pessoas que não conseguem alcançar as notas, devido a sua tessitura vocal mais limitada, buscam outras notas mais confortáveis ao seu registro, fora da tonalidade, ou cantam trechos em terças.

Mesmo em meio a muitas peculiaridades, os timbres vocais apresentam características similares, oscilando geralmente entre as características do canto de garganta e anasalado. No geral, as vozes possuem uma sonoridade mais clara e aberta, com maior evidência dos graves no DES e dos agudos no NSR. Assim, além da diferença das vozes do solo (homem no DES e mulher no NSR), a disparidade na evidência de frequências graves ou agudas nos dois grupos se dá porque o Terno DES possui maior número de homens adultos cantando, enquanto no NSR as vozes de crianças e mulheres aparecem mais.

No que diz respeito aos parâmetros ligados à inflexão e dicção, os grupos não apresentam muita exigência. A preocupação centra-se principalmente na produção sonora e expressão de participação coletiva no canto, restringindo, assim, a compreensão das letras aos Catopês ou àqueles mais próximos à devoção.

Diante dessa característica e das outras apresentadas até aqui, pode-se questionar a relação de importância entre a sonoridade produzida e o sentido das letras. Assim, os caracteres sonoros seriam mais relevantes do que a letra? Buscando uma resposta, recordei-

me de um acontecimento sobre a propriedade das letras dos Catopês: uma amiga havia perguntado a mestre Lucélia porque eles não cantavam “direito” as letras. A mestre respondeu que aquilo era proposital, uma vez que as músicas só poderiam ser cantadas por eles, naquele contexto e, por meio desse artifício, era dificultada a cópia de suas músicas por outras pessoas com objetivos distintos. Desse modo, acredito que as variadas configurações de articulação das palavras nos cantos não exprimem uma soberania do som sobre o conteúdo textual, mas uma forma de proteger o patrimônio dos grupos.

Outras particularidades vocais dos grupos são reveladas nos recursos vocais utilizados por alguns solistas. Os mestres dos dois grupos se destacam por sua voz com boa projeção, sonoridade e expressividade. Ao cantar notas muito altas, ambos utilizam brevemente alguns recursos de canto alternando a voz de peito com a voz de cabeça (falsete). Em outros momentos, quando não utilizam esse artifício para as notas altas, os mestres mantêm a voz de garganta. O mestre Jocil ainda apresenta uma leve rouquidão na voz, proporcionando uma sonoridade menos clara do que com a forma de cantar descrita anteriormente. Um integrante do DES com uma particularidade vocal interessante é o Luiz Fernando, que muitas vezes fica responsável por substituir o mestre Jocil como solista. Sua voz possui uma alta projeção, destacando sua sonoridade rouca ao cantar. O integrante pode ser citado como exemplo do que se espera do canto em sua coletividade nos grupos, uma vez que seu esforço para cantar, perceptível na FIG. 98 e na faixa 6 do DVD 1, atinge níveis limítrofes da resistência vocal, proporcionando, assim, sua sonoridade característica e expressando sua entrega para o exercício do “dever”.



FIGURA 98 – Luiz Fernando, integrante do Terno DES
Fonte: Pesquisa de campo 2009-2010, foto por Fábio Ribeiro

Com base no que foi aqui apresentado, nota-se que o canto, inserido em um contexto performático mais amplo, revela-se como elemento delineador de sentidos e expressões. As formas de cantar, coletivas ou individuais, conferem aos Ternos de Catopês de Bocaiuva uma característica de se exercer a devoção, buscando sempre a comunhão e a coletividade da obrigação. Assim, o canto busca sempre trabalhar no limiar, seja da tessitura, da afinação, da projeção etc., refletindo uma prática performativa unificadora de uma coletividade em cada grupo, bem como da busca pela diferenciação entre eles.

As melodias

Lucas (2002) aponta que o sistema-harmônico melódico do Congado é resultante da reinterpretação africana dos elementos europeus. Diante desse processo, as melodias dos Catopês apresentam-se fundamentalmente tonais, mas com as características de obliquidade apontadas por Martins (1997) e já apresentadas anteriormente.

Como as canções são curtas, as frases melódicas se reduziram a quantidade de duas. As variações seguem os mesmos critérios das letras, cabendo ao solista. Dessa forma, podem ser encontradas estruturas em que o solo e o coro cantam as mesmas melodias ou melodias diferentes, seguindo o seguinte esquema:

a A

a B

a B B

a' b b

a B a' B

a b b A B B

a a' b b A A B B

Letras em caixa baixa = solista

Letras em caixa alta = coro

A ou a = melodia 1

B ou b = melodia 2

A' ou a' = variação da melodia 1

Algumas músicas mais curtas são compostas por duas frases conclusivas, uma vez que o efeito suspensivo acontece de forma passageira no meio da frase. Músicas com trechos maiores apresentam frases suspensivas e conclusivas.

Outro ponto importante sobre as músicas compostas por frases menores é que elas são compostas de um padrão básico de movimento. Normalmente elas iniciam com notas numa altura mediana e no final realizam um movimento de ascensão e de descendência em intervalos de terça ou quarta. Essa característica pode ser verificada na FIG. 90 na seção sobre os repertórios. A FIG. 99, abaixo, sintetiza tal característica, apresentando o comportamento melódico da primeira frase e sua repetição, normalmente uma segunda abaixo para promover ou reforçar o efeito conclusivo.



FIGURA 99 – Comportamento melódico comum nas canções

Esse movimento, composto por intervalos simples, aliado ao tamanho curto das canções, facilita a absorção dos integrantes, promovendo assim a coletividade do canto.

Mais uma característica importante é o uso de muitas terminações femininas, geralmente ligadas aos recursos expressivos do *portamento*. As frases normalmente terminam com uma terça ou quarta descendente da última *arsis* para a última *tésis*, mantendo brevemente um caráter suspensivo antes da resolução. Essa relação entre terminações femininas e os recursos vocais técnico-expressivos proporciona um caráter dramático ao canto, valorizando ainda mais a reflexão e o simbolismo resultante da ligação entre letra e melodia.

Os elementos estruturais na caracterização performática

Por meio dos dados analisados neste capítulo, acredito que seja possível compreender algumas faces importantes da performance musical dos Catopês. As múltiplas relações entre cada elemento estrutural da música proporcionam à manifestação performática dos grupos as suas características distintivas dentro do contexto congadeiro, bem como a vincula a outros aspectos inerentes à cultura mineira e brasileira.

Os grupos apresentam diferenciadas formas de organização e de valorização das estruturas musicais, particularizando a performance musical de cada um. Os elementos tradicionais seguem incorporando significados produzidos pelas relações entre os Ternos e a conjuntura social hodierna. Assim, diante das novas relações com os diversos agentes rituais, os grupos têm exercido sua performance como forma de atualizar sua resistência, negociando os elementos construtores de sua musicalidade e da sua devoção. Acredito que essa negociação representa mais um momento histórico em que a mudança cultural se faz presente, como elemento inerente e necessário à tradição.

A participação dos elementos musicais na caracterização da performance dos grupos está ligada, portanto, ao processo sócio-histórico em que estes se encontram. Cada grupo expressa, por meio dessas estruturas, os principais artifícios de sua vivência como congadeiro, colocando em relevo os aspectos que acreditam ser mais interessantes para o exercício da devoção. Por meio da compreensão comparativa dessas estruturas, percebe-se o que está por

trás do conteúdo acústico da performance, ou seja, como cada grupo se estrutura simbolicamente para cumprir seu dever como Catopê. Portanto, a organização estrutural e micro-estrutural dos elementos musicais caracteriza a performance dos Catopês como um resultado de um complexo conceitual, construído coletivamente e historicamente, estando subjacente em todas as práticas.

Por meio dessa perspectiva, a performance musical dos Catopês pode ser compreendida como uma manifestação real de um plano ideal de cumprimento da devoção. Assim, cada grupo se distingue musicalmente porque há distinções conceituais, e também se unem em muitos aspectos porque são surgidos de um mesmo contexto com perspectivas basilares sobre a manifestação.

CONCLUSÃO

Com base nas discussões até aqui realizadas, pude notar que a performance musical dos Catopês revela muitos meandros socioculturais que normalmente passariam despercebidos em meio a complexidade sensitiva que se tem ao adentrar nessa manifestação “sinestésica”. A quantidade de informações simultâneas inunda nossos sentidos e a experiência de pesquisa ultrapassa os limites do observar, anotar, gravar, entrevistar, etc. Desse modo, muito do que se tem aqui é produto resultante da experiência sensível que pude presenciar no contado com os grupos e sua devoção. Nesse complexo da experiência de campo, pude notar que a intensa relação entre a dança, os momentos rituais, os elementos estruturais da música e a concepção dos integrantes são pontos de negociação de diversos elementos ligados à identidade, relações de poder, eficácia ritual e entretenimento entre outros.

A inserção desse trabalho em um conjunto de pesquisas que visem compreender a cultura popular e suas variadas formas de expressão atesta parte de sua relevância para a etnomusicologia e para as ciências humanas em geral. Entretanto, apenas esse caráter de pertinência não o isenta de buscar contribuir de forma significativa para as discussões teóricas e metodológicas do campo, bem como para os indivíduos pertencentes à cultura estudada. Desse modo, este trabalho buscou desenvolver um delineamento do conceito de performance mais próximo da realidade dos Catopês de Bocaiuva, promovendo o diálogo entre as perspectivas teóricas dos estudos da performance, da etnomusicologia e o contexto observado.

A perspectiva de que a performance musical dos Catopês revela-se como sintetizadora do seu processo histórico de formação pôde ser verificada por meio das discussões ao longo do trabalho. As práticas e conceitos sobre a manifestação são elementos oriundos e também formadores de processos de negociação de poder e de capital cultural. Assim, a realidade vivida pelo negro no período de escravidão é atualizada nas relações sociais imprimidas ao congadeiro no Brasil, no estado de Minas Gerais e em Bocaiuva; o processo de formação dos grupos na cidade de Bocaiuva e o contexto social no qual eles têm se desenvolvido proporcionam à sua performance um caráter de diferenciação identitária acentuada em seus níveis conceituais, sonoros e comportamentais.

Diante da exiguidade de fontes documentais e da divergência daquelas vinculadas à história oral, esta pesquisa aponta para a necessidade de trabalhos que tenham como foco a identificação, reconstituição e análise histórica das manifestações da cultura popular na cidade de Bocaiuva. O desenvolvimento de pesquisas que tratem do assunto possibilitará ainda uma

melhor compreensão da manifestação dos Catopês, bem como da sua consequente valorização enquanto patrimônio imaterial, abrindo espaço para trabalhos focados em políticas públicas de promoção e salvaguarda.

No que diz respeito aos elementos conjunturais estruturantes da performance, pude notar que o fazer musical dos Catopês passa por complexas faces socioculturais. A relação da música com seus múltiplos elementos produtores – instrumentos, músicos, ouvintes, espaços e ocasiões entre outros – promove uma idiossincrática realidade performática.

A atual estrutura ritual dos festejos funciona como uma atualização da estrutura histórica e simbólica que dá forma à manifestação. Os dias de celebrações a São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário são momentos de transposição da vida diária para um tempo diferenciado que congrega o passado e o presente, transformando pessoas comuns em distintos indivíduos em meio ao contexto social urbano. Assim, instituem-se relações sociais inerentes aos tempos de festejo, congregando agentes da Festa, da Igreja, do Congado e uma audiência heterogênea.

Os diversos elementos congregados nos rituais promovem distintas perspectivas a respeito da eficácia ritual e o entretenimento, particularizando as performances de cada grupo. As diferentes formas como os grupos interagem com sua audiência e com o sagrado, bem como as distintas concepções sobre espaços de prática músico-ritual promovem as perspectivas idiossincráticas dos Catopês de Bocaiuva no que diz respeito ao trato do sagrado. Entretanto, há elementos recorrentes e característicos de um contexto mais amplo, ligado principalmente à manifestação Congadeira no estado de Minas Gerais. Assim, a performance dos grupos está ligada à uma base mítica que fundamenta o Congado no país; o corpo revela-se como elemento essencial à performance, assim como as práticas musicais africanas das quais deriva; e os conflitos entre os agentes rituais, no que diz respeito às perspectivas sobre o sagrado, revelam e atualizam aqueles vividos desde os primeiros contatos entre colonos e colonizados, bem como entre senhores e escravos.

Destaco também a importância dada à caracterização e compreensão da audiência dentro desse estudo. O tratamento analítico desse ajuntamento social revela que os espaços de atuação dos grupos, assim como os pontos de contato entre eles e audiência são elementos delineadores das perspectivas da audiência e dos Catopês a respeito do sagrado, bem como da eficácia e entretenimento. Assim, a performance musical não pode ser entendida completamente sem abordar seus principais elementos comunicativos – o performer, a música, audiência e o contexto.

A compreensão de que a performance dos Catopês é *incorporada* aponta para uma diferenciação desse fenômeno no contexto contemporâneo da produção musical. Entretanto, com as relações imprimidas pelas influências mercadológicas e turísticas, o fazer musical pode dividir espaço com uma performance *desincorporada* – que pode ser produzida por meios de gravação áudio-visual. Com a necessidade de registros e com a emergência de estudos que busquem a compreensão geral dos grupos, a performance *desincorporada* pode tomar uma expressividade significativa, possibilitando, assim, um novo foco de estudos da performance musical.

Se, assim como fez Seeger (1987) no contexto dos índios Suyá, perguntássemos: “Por que cantam/dançam os Catopês?”, muito provavelmente obteríamos a resposta: Por que são devotos e/ou pagam uma promessa. Por meio desse cumprimento de uma obrigação, resultante de uma relação de dádiva, os Catopês justificam suas práticas. A devoção aos santos, especialmente a Nossa Senhora do Rosário, mantêm-se por gratidão a sua intercessão direta sobre a vida dos indivíduos ou até mesmo por aquela exercida sobre a existência de seus antepassados. Desse modo, a compreensão da fundamentação mítica do ritual revelou uma perspectiva de performance musical com alta carga simbólica, intercessora das relações sociais, bem como dos processos históricos e religiosos. Acredito, ainda, que a perspectiva performática/semiótica apresentada pode endossar e estimular estudos sobre mito e performance, assim como pode apresentar uma possibilidade de compreensão do mito fundacional da manifestação congadeira.

Ao tratar dos aspectos estético-estruturais das músicas dos Catopês este trabalho procurou apresentar os elementos percebidos como os mais significativos para a caracterização performática dos grupos. A articulação entre instrumentos, ritmos, repertório, letras, cantos e melodias imprime caracteres distintivos aos grupos, revelando uma performance negociadora de elementos identitários. As formas em que cada Terno trata os elementos estruturais de sua música apontam para suas particularidades performáticas no contexto congadeiro de Bocaiuva. Já os elementos recorrentes e tratados de forma semelhante direcionam para a perspectiva de que sua presença revela aspectos tradicionais da performance, provavelmente resistentes desde a época do grupo original, dos mestres Major Felício e Sebastião Sanforosa. Assim, a música apresenta-se como elemento essencial para a realização dos festejos, podendo ser entendida como fenômeno representativo da estrutura do ritual e como expressão simbólica dos seus significados.

Os instrumentos apresentam-se como elementos construtores dos níveis conceituais, sonoros e comportamentais da performance musical dos grupos. Sua constituição, seu aspecto

visual, sua história e sua sonoridade são variáveis formadoras das relações entre um grupo e outro e entre os grupos e sua audiência. Dessa forma, a estrutura organológica e as relações imprimidas em torno dos instrumentos são pontos definidores das idiossincrasias performáticas, especialmente no contexto bocaiuvense.

As configurações rítmicas dos dois grupos apresentam-se bastante semelhantes no que diz respeito às funções estruturais de cada instrumento. Entretanto, as nuances das articulações apresentadas nas execuções por parte de seus integrantes, suas escolhas técnicas e a própria constituição instrumental reforçam a perspectiva de que os grupos possuem formas diferentes de exercer sua função ritual. Essas particularidades influenciam nas relações com a audiência, nas perspectivas sobre eficácia e entretenimento, bem como no processo de negociação identitária entre os grupos.

As categorias de repertório demonstram como a música tem função essencial no desenvolvimento ritual. A relação entre os grupos e suas divindades apresenta variados níveis de acordo com a funcionalidade da canção. Dessa forma, os contextos de execução e os receptores da música são pontos cruciais para a sua correta aplicação.

As relações dos grupos com as mudanças exercidas por outros agentes rituais têm promovido algumas alterações nas estruturas do repertório. Entretanto, seus princípios ainda se mantêm por meio de artifícios criados por cada grupo. Assim, as formas como cada um reage diante das mudanças imprimidas intensifica ainda mais suas diferenças performáticas em importantes momentos rituais.

As letras podem ser compreendidas como elementos catalisadores e tradutores dos sentimentos de devoção. Sua performatividade revela-se essencial para a aplicação adequada aos contextos rituais. A representação de sentimentos, de desejos e a realização de ações por meio das letras são elementos cruciais para a compreensão da performance musical dos grupos. A relação entre essas variáveis representa parte significativa do conteúdo simbólico da performance, proporcionando às músicas um valor expressivo diferenciado.

O canto e as melodias caracterizam-se como potencializadores do simbolismo na performance. A relação entre canto, melodia e letra funciona como um conjunto que visa destacar determinados elementos expressivos que vinculam o sentimento de devoção às divindades, o culto aos antepassados, a funcionalidade prática do ritual e as tensões sociais presentes. Ambos os grupos apresentam um amplo nível de aceitação no que diz respeito às formas de cantar e afinação. Entretanto, há maior exigência no que diz respeito às letras, que devem ser sempre cantadas com entusiasmo, demonstrando a alegria de cumprir o dever devocional por mais um ano.

Enfim, os aspectos caracterizadores da performance musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva são resultantes de processos socioculturais inerentes ao contexto Congadeiro e da cultura popular em geral. Mas, diante dessa inserção globalizante, a performance dos Catopês se particulariza por meio das diferentes formas de tratar cada elemento ritual, musical e social. A ritualização de elementos sonoros, comportamentais e conceituais promove negociações de diversos níveis entre os indivíduos e a coletividade dos grupos, principalmente no que diz respeito às díades: eficácia e entretenimento, sagrado e profano, novo e tradicional, tempo mítico e real.

Assim, a caracterização performática dos Catopês é promovida por meio das articulações entre variados aspectos socioculturais expressos nas músicas, sejam nos elementos estético-estruturais (letras, canto, melodias, instrumentos, ritmos etc.) ou nas envolturas conjunturais (religião, simbolismo, sociedade, turismo etc.). Essas articulações imprimem à performance musical dos grupos a principal característica de expressar, promover, reiterar ou subverter suas concepções simbólico-rituais.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- APPIAH, Kwame Anthony. A. Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- Associação Brasileira de Normas Técnicas. Site oficial. Disponível em <<http://www.abnt.org.br/>>. Acesso em: 10 abr. 2011.
- _____. NBR 10520 informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2002a.
- _____. NBR 6021 informação e documentação: publicação periódica científica impressa: apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2003a.
- _____. NBR 6023 informação e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro: ABNT, 2002b.
- _____. NBR 6024 informação e documentação: numeração progressiva das sessões de um documento escrito: apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2003b.
- _____. NBR 6026 legenda bibliográfica. Rio de Janeiro: ABNT, 1994.
- _____. NBR 6027 informação e documentação: sumário: apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2003c.
- _____. NBR 6028 Resumos. Rio de Janeiro: ABNT, 2003d.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Rowley: Waveland Press, 1984.
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLACKING, John. *How musical is man?* 5 ed. London: University of Washington Press, 1995.

BLAU, Jnan. More than 'Just' Music: Four Performative Topoi, the Phish Phenomenon, and the Power of Music in/and Performance. *Transcultural Music Review*. v. 13, n. SIBE, 2009. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art02.htm>>. Acesso em: 06 j ul. 2010.

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. *A festa do santo preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.

_____. *A cultura na rua*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2001.

BRINER, Benjamin. "Performing Practice II: Non-Western and traditional music," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University, 2001. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 04 out. 2010.

BURITY, Joaílto A. Religião e Política na Fronteira: desinstitucionalização e deslocamento numa relação historicamente polêmica. *REVER – Revista de Estudos da Religião, PUCSP*. São Paulo, n. 4, p. 27-45, 2001.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. 401f, 2 v. Tese (Doutorado em Música área de concentração Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. Um panorama da música afro-brasileira: Parte 1. Dos gêneros tradicionais aos primórdios do Samba. *Série antropologia*, n. 275. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos – Revista da American Anthropological Association*. v. 18, n. 1, p. 5-47, 1990. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0091-2131%28199003%2918%3A1%3C5%3AEAAPFA%3E2.0.CO%3B2-M>>. Acesso em: 16

DALGALARRONDO, Paulo. Estudos sobre religião e saúde mental realizados no Brasil: histórico e perspectivas atuais. *Revista de Psiquiatria Clínica*. São Paulo, v. 34, p. 25-33, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832007000700005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 02 mar. 2011.

DEMO, Pedro. Conhecimento científico e complexidade. In: _____. *Metodologia do conhecimento científico*. São Paulo: Atlas, 2000. p. 44-73.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. 2. ed. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1990.

- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, Jéferson (org.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999. p. 113-130.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença. In: _____ (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 87-115.
- FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. Manual para normalização de publicações técnico-científicas. 8 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GENNEP, Arnold Van. *The Rites of Passage*. Routledge, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959.
- _____. *Comportamentos em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.
- HAGA, Egil. *Correspondences between Music and Body Movement*. Tese (Ph.D. thesis Department of Musicology) – Faculty of Humanities, University of Oslo, Oslo, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: Mc Graw-Hill, 1971.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello (Ed.). Cosmogonia. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (1 CD Rom).
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *IBGE cidades*. 2010. Disponível em <www.ibge.gov.br/cidadesat/default.php> Acesso em: 22 de mar. 2011.
- JOCELINO LEITE. Bocaiuva, 02 fev. 2010a. Entrevista concedida a Fábio Henrique Ribeiro.
- JOCELINO LEITE. Bocaiuva, 09 fev. 2010b. Entrevista concedida a Fábio Henrique Ribeiro.
- JOCELINO LEITE. Bocaiuva, 24 fev. 2010c. Entrevista concedida a Fábio Henrique Ribeiro.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books. New York, 1999.
- LAVILLE, Cristian; DIONE, Jean. A pesquisa científica hoje. In: _____. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Tradução de Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 31- 49.

LEAL, Alane de Lucena. *Religião e educação: pressupostos básicos para a construção da cidadania*. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Faculdade de Filosofia e Teologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2003.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science, 1968.

LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

LUCÉLIA PEREIRA. Depoimento concedido aos alunos da faculdade de Jornalismo da Funorte. In.: LOPO, Anna. Paula. *et al. Tradição em movimento: uma mulher no comando dos Catopês*. Documentário não publicado (DVD). Gravações realizadas em Bocaiuva, 2006.

_____. Bocaiuva, 24 out. 2007. Entrevista concedida a Jarbas Siqueira Ramos.

_____. Bocaiuva, 03 fev. 2010a. Entrevista concedida a Fábio Henrique Ribeiro.

_____. Bocaiuva, 24 fev. 2010b. Entrevista concedida a Fábio Henrique Ribeiro.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

MACHADO FILHO, Francisco; THOMAZ, Patrícia. As dez classes principais de signos segundo Charles Sanders Peirce. *VII Jornada Multidisciplinar: Humanidades em comunicação FAAC/UNESP*. Bauru, outubro de 2005. Disponível em: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Usuario/Meus%20documentos/Mestrado%202009/Disciplinas/Música%20em%20perspectiva/Semiótica/AS%20DEZ%20CLASSES%20PRINCIPAIS%20DE%20SIGNOS%20SEGUNDO%20CHARLES%20SANDERS%20PEIRCE.htm> Acesso em: 20 ago. 2009.

MADRID, Alejandro L. Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue. *Transcultural Music Review*. v. 13. SIBE, 2009. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art01eng.htm>>. Acesso: em 01 de maio de 2010.

MANASSEH, Sara. Religious Music Traditions of the Jewish-Babylonian Diaspora in Bombay. *Journal of the British Forum for Ethnomusicology*. v. 13, n. 1, p. 47-73, 2004.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Saul. *Congado, família de sete irmãos*. Belo Horizonte: SESC, 1988.

MENDES, Jean Joubert Freitas. Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG. 2004. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Reginaldo di Pietro. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MERRIAN, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

_____. Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*. Illinois, vol. 21. n. 2, pp. 189-204, 1977. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/850943>>. Acesso em: 25 nov. 2010.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 3 ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MYERS, Helen. Fieldwork. In: MYERS, Helen (Edit). *Ethnomusicology: historical e regional studies*. London: The Macmillan Press, 1992. p. 21-50.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

NAVEDA, Luiz. *Gesture in Samba: A cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture*. 2011. 342f. Thesis (Doctoral thesis in Art Sciences) – Faculty of Arts and Philosophy IPEM - Dep. of Musicology, Ghent, 2011.

NETTL, Bruno. Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology. *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*. Austin, vol. 9, 1973. pp. 148-161. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779910>>. Acessado em: 03/12/2010.

_____. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2. ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. *Anthropológicas*. v. 17, n. 1, p.11-34, 2006.

PAIVA, Geraldo José de. Representação social da religião em docentes-pesquisadores universitários. *Revista de Psicologia da USP*. São Paulo, v. 10, n. 2, p. 227-239, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65641999000200015&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 03 mar. 2011.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. Inumeráveis cabeças: tradições afro-brasileiras e horizontes da contemporaneidade. In.: FONSECA, M. N. S. (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 41-59.

PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, Jéferson (org.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999. p. 93-111.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*. 2005. 236 f. Tese (Doutorado em Música, área de concentração Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

_____. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: Perspectivas para o campo da etnomusicologia. *Revista Claves*. N. 2. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006. p. 87-98.

RAMOS, Jarbas Siqueira. *O rosário de Bocaiuva*. Secretaria de Estado de Cultura do Estado de Minas Gerais. Fundo Estadual de Cultura do Estado de Minas Gerais. Bocaiuva: s/e, 2010.

_____. *Fé e devoção no sertão dos gerais: o capital social como recurso para a sobrevivência e manutenção da tradição nos ternos de catopês de bocaiuva*. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Social) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2010.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. "Receber não é compor": música e emoção na religião do Santo Daime. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 181-212, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200009>. Acesso em: 18 jan. 2011.

RIBEIRO, Fábio Henrique. A música na tradição religiosa: um estudo etnomusicológico no grupo de pastorinhas Menino Jesus da cidade de Bocaiuva - MG. In: I Forum de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Estadual de Montes Claros, 2007, Montes Claros. *Anais...* Montes Claros : Unimontes, 2007.

RODRIGUES, Luciene *et al.* *Formação Social e Econômica do Norte de Minas*. Montes Claros: Ed. Unimontes, 2000.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1949.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2003.

_____. *Performance studies: an introduction*. 2 ed. London: Routledge, 2006.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade. P. 73 - 102. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); Hall, Stuart; Woodward, Katryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SMITH, Richard Chase. The language of power: music, order, and redemption. *Latin American Music Review*. v. 5, n. 2, pp. 129 -160, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780070>> Acesso em: 05 de jan. de 2011.

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

TEVES, Nilda. O imaginário na configuração da realidade social. In.: _____ (org.). *Imaginário Social e Educação*. Rio de Janeiro: Editora Gryfus/Forense, 1992.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In.: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 25-41.

TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_____. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory of Music. *Ethnomusicology*. v. 43, n.2, 1999, p. 221-255.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications., 1996.

_____. *The ritual process*. New York: Transaction Publishers, 2009.

TYLOR, Edward B. *Primitive Culture*. Nova York: Harper Torchbooks, 1871.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Um convite à estética*. Trad.: Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VIEIRA, Maria Clara Lage. Bocaiuva, gosto mesmo é de você. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Montes Claros*. Montes Claros, v. 2, 2008. Disponível em: <http://www.ihgmc.art.br/revista_volume2.htm>. Acesso em: 10 de abr. 2011.

VINES, Bradley W. *et al.* Music to my eyes: Cross-modal interactions in the perception of motions in musical performance. *Cognition*. n. 118, p. 157-170, 2011.

WADE, Bonnie C. Performance practice in Indian classical music. In.: BÉHAGUE, Gerard *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Transcrições integrais

(DVD 1 – Faixa 28)

Vamo levar a coroa de Nossa Senhora

Terno Divino Espírito Santo
Transcrição: Fábio H. Ribeiro

Ritmo: Dobrado

Solo

Coro

Pandeiro

Chama

Reco-reco

Marcante

Caixas

Tamborim

S.

C.

Pand.

Ch.

R.R.

Marc.

Cx.

Tamb.

Va mo le

var va mo le va ar va mo le var oi a co ro a do Ro sário

The musical score is written for a Brazilian Trio Divino. It begins with a 'Ritmo: Dobrado' (Doubled Rhythm) instruction. The top section shows the vocal parts: a Soloist (Solo) and a Chorus (Coro), both in 2/4 time. The Soloist part starts with a rest followed by a melodic line, while the Chorus part is a whole rest. Below the vocal parts are the percussion parts: Pandeiro (Pandeiro), Chama (Chama), Reco-reco (Reco-reco), Marcante (Marcante), Caixas (Caixas), and Tamborim (Tamborim). The bottom section shows the continuation of the vocal parts, with the Soloist part starting with a rest followed by a melodic line, and the Chorus part starting with a rest followed by a melodic line. The percussion parts continue with their respective rhythms. The lyrics are: 'Va mo le', 'var va mo le va ar va mo le var oi a co ro a do Ro sário'.

16

S. 

C. 

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

23

S. 

C. 

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

30

S. ro do a Ro sário

C. Va mo le var va mo le va ar va mo le

30

Pand. Pandeiro

Ch. Choro

R.R. Rhythmic Rhythm

Marc. Maracas

Cx. Cavaquinho

Tamb. Tamborim

3-

S. Va mo fa zer um gran de di a

C. var oi a co ro a do Ro sário

3-

Pand. Pandeiro

Ch. Choro

R.R. Rhythmic Rhythm

Marc. Maracas

Cx. Cavaquinho

Tamb. Tamborim

44

S.  va mo le var oi a co ro a do Ro sário

C.  Va mo le var va mo le

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

51

S.  Va mo le var

C.  va ar va mo le var oi a co ro a do Ro sário

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

58

S.  va mo le va ar va mo le var oi a co ro a do Ro sário

C.  Va mo le

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

65

S. 

C.  var va mo le va ar va mo le var oi a co ro a do Ro sário

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

6

S.

C.

Pand.

Ch.

R.R.

Marc.

Cx.

Tamb.

8

The musical score is for the hymn "Vamos levar a coroa de Nossa Senhora". It is written for a six-part ensemble. The vocal parts (Soprano and Contralto) are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The instrumental parts include Pandeiros (Pand.), Chocalhos (Ch.), Rattles (R.R.), Maracas (Marc.), Caxixis (Cx.), and Tamborins (Tamb.). The Pandeiros, Chocalhos, and Rattles parts feature a continuous eighth-note pattern. The Maracas part consists of a steady quarter-note pulse. The Caxixis and Tamborins parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into six measures, each containing a full bar line. The first measure is marked with a '6' and the eighth measure with an '8'.

(DVD 1 – Faixa 29)

Deus que lhe pague

Ritmo: Dobrado

Terceiro Nossa Senhora do Rosário
Transcrição: Fábio H. Ribeiro

The musical score is arranged for a variety of instruments and voices. The top section includes staves for Solo, Coro, Pandeiro, Chama, Chocalho, Marcante, Caixa, Chocalho, and Tamborim. The bottom section includes staves for Soprano (S.), Contralto (C.), Pand., Cha., R. R., Marc., Cx., Choc., and Tamb. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system consists of 10 measures. The second system begins at measure 11 and includes vocal entries for Soprano and Contralto, with the lyrics "Deus que lhe pague Deus que lhe pague" appearing under the Soprano staff. The instrumental parts continue throughout the second system.

Solo

Coro

Pandeiro

Chama

Chocalho

Marcante

Caixa

Chocalho

Tamborim

11

S. Deus que lhe pague Deus que lhe pague

C.

11

Pand.

11

Cha.

11

R. R.

11

Marc.

11

Cx.

Choc.

Tamb.

20

S. ju de Deus que lhe pa gue Deus que lhe a ju de Deus que lhe dê _____ vi da e sa

C. _____

Pand. _____

Cha. _____

R. R. _____

Marc. _____

Cx. _____

Choc. _____

Tamb. _____

20

S. ú de Deus que lhe dê _____ vi da e sa ú de

C. _____ Deus que lhe pa gue Deus que lhe a

Pand. _____

Cha. _____

R. R. _____

Marc. _____

Cx. _____

Choc. _____

Tamb. _____

56

S.

C. ju de Deus que lhe pa gue Deus que lhe a ju de Deus que lhe dê _____ vi da e sa

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

22

S. Deus que au men ta su a dis

C. ú de Deus que lhe dê _____ vi da e sa ú de

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

52

S. pen sa Deus que au men ta su a dis pen sa Deus que lhe dê _____ vi da e sa

C. _____

Pand. _____

Cha. _____

R. R. _____

Marc. _____

Cx. _____

Choc. _____

Tamb. _____

60

S. ú de Deus que lhe dê _____ vi da e sa ú de

C. _____ Deus que lhe pa gue Deus que lhe a

Pand. _____

Cha. _____

R. R. _____

Marc. _____

Cx. _____

Choc. _____

Tamb. _____

68

S. 

C.  ju de Deus que lhe pa gue Deus que lhe a ju de Deus que lhe dê _____ vi da e sa

Pand. 

Cha. 

R. R. 

Marc. 

Cx. 

Choc. 

Tamb. 

70

S.  Deus que au men ta su a dis

C.  ú de Deus que lhe dê _____ vi da e sa ú de

Pand. 

Cha. 

R. R. 

Marc. 

Cx. 

Choc. 

Tamb. 

84

S. pen sa Deus que au men ta su a dis pen sa Deus que lhe dê _____ vi da e sa

C. _____

Pand. _____

Cha. _____

R. R. _____

Marc. _____

Cx. _____

Choc. _____

Tamb. _____

92

S. ú de Deus que lhe dê _____ vi da e sa ú de

C. _____ Deus que lhe pa gue Deus que lhe a

Pand. _____

Cha. _____

R. R. _____

Marc. _____

Cx. _____

Choc. _____

Tamb. _____

100

S.

C. ju de Deus que lhe pa gue Deus que lhe a ju de Deus que lhe dê _____ vi da e sa

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

108

S. Deus que, a ben ço a su a fa

C. ú de Deus que lhe dê _____ vi da e sa ú de

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.


Cx.

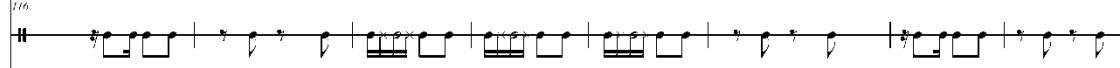
Choc.

Tamb.


116

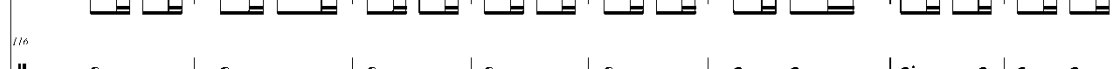
S.  mí lia Deus que, a ben ço a su a fa mí lia Deus que lhe dê ví da e sa

C. 

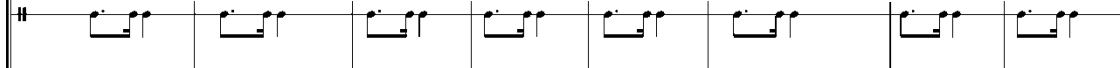
Pand. 

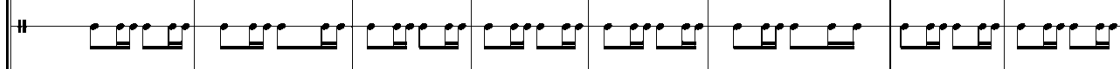
Cha. 

R. R. 


Marc. 


Cx. 

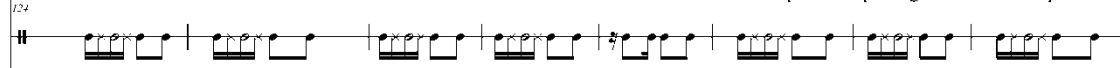
Choc. 


Tamb. 

124


S.  ú de Deus que lhe dê ví da e sa ú de


C. 

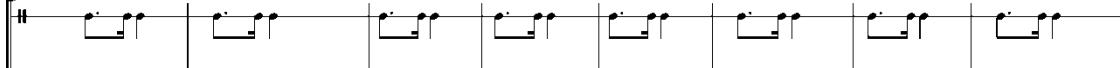
Pand. 

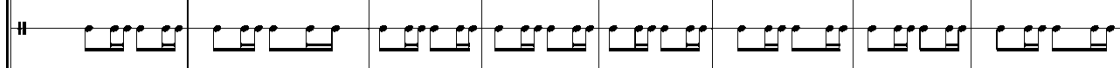
Cha. 

R. R. 

Marc. 

Cx. 

Choc. 

Tamb. 

Deus que lhe pa gue Deus que lhe a

132

S.

C. ju de Deus que lhe pa gue Deus que lhe a ju de Deus que lhe dê _____ vi da e sa

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

140

S.

C. ú de Deus que lhe dê _____ vi da e sa ú de

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

(DVD 1 – Faixa 30)

Minha Rainha

Ritmo: Marcha

Terno Divino Espírito Santo
Transcrição: Fábio H. Ribeiro

Solo

Coro

Pandeiro

Chama

eco-reco

Marcante

Caixa

Imborim

10

S.

C.

10

Pand.

10

Ch.

10

R.R.

10

Marc.

10

Cx.

10

Tamb.

Mi nha Ra i nha oh mi nha vi ge Se nho ra mas ho je é _____

_____ o vos so di a mas ho je é _____ o vos so di a

Mi nha Ra i nha

2

Minha rainha...

18

S.

C.

mi nha vi ge Se nho ra mas ho je é _____ o vos so

Pand.

Ch.

R.R.

Marc.

Cx.

Tamb.

25

S.

C.

di a mas ho je é _____ o vos so di a

Pand.

Ch.

R.R.

Marc.

Cx.

Tamb.

Mi nha Ra i nha

The musical score is written for a vocal duo and a Brazilian percussion ensemble. The vocal parts are in G major (one sharp) and 8/8 time. The instrumental parts include Pandeiro (snare drum), Choro (cavaquinho), R.R. (surdo), Marcacaço (maraca), Caxexu (caxexu), and Tamborim (tamborim). The lyrics are in Portuguese and describe a beloved queen. The score is divided into two systems, with measures 18-24 and 25-31. The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a new measure number (25). The lyrics are: 'mi nha vi ge Se nho ra mas ho je é _____ o vos so' and 'di a mas ho je é _____ o vos so di a'. The instrumental parts provide a rhythmic accompaniment, with the Pandeiro and Choro playing a syncopated melody, and the other instruments providing a steady beat.

33

S.  mi nha vi ge Se nho ra mas ho je é _____ o vos so di a mas ho je

C. 

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

41

S.  é _____ o vos so di a

C.  Mi nha Ra i nha mi nha vi ge Se nho ra

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

4

Minha rainha...

49

S. 

C. 
mas ho je é _____ o vos so di a mas ho je é _____ o vos so

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

57

S. 
Mi nha Ra i nha mi nha vi ge Se nho ra mas ho je é _____ o vos so

C. 
di a

Pand. 

Ch. 

R.R. 

Marc. 

Cx. 

Tamb. 

65

S. di a mas ho je é o vos so di a

C.

65

Pand. tr

65

Ch.

65

R.R.

65

Marc.

65

Cx.

65

Tamb.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Minha rainha...'. It features a vocal line (S.) and a piano accompaniment (C.). The vocal line is in G major, with lyrics 'di a mas ho je é o vos so di a'. The piano accompaniment includes a right hand (R.H.) and a left hand (L.H.) with various rhythmic patterns. The score is divided into measures, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The instruments listed are Pand. (Piano), Ch. (Chorus), R.R. (Right Hand), Marc. (March), Cx. (Cello), and Tamb. (Tambourine).

(DVD 1 – Faixa 13)

Essa noite tava deitado...

Ritmo: Dobrado

Terno Nossa Senhora do Rosário
Fábio H. Ribeiro

The musical score is arranged for a vocal duo and a percussion ensemble. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems.

First System:

- Solo:** Melody line with lyrics "O lha lá" and "Oi es sa noi te ta va dei ta do".
- Coro:** Harmonization of the melody with lyrics "O lha tu".
- Pandeiro:** Snare drum pattern with eighth notes.
- Chama:** Conga pattern with eighth notes.
- Reco-reco:** Reco-reco pattern with eighth notes.
- Marcante:** Bass drum pattern with quarter notes.
- Caixas:** Tom-tom pattern with eighth notes.
- Chocalho:** Shaker pattern with eighth notes.
- amborim:** Tambourine pattern with eighth notes.

Second System:

- S. (Solo):** Continuation of the melody with lyrics "oi es sa no oi te ta va dei ta do va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado__ va mo sim bo ra Je".
- C. (Coro):** Continuation of the harmony.
- Pand.:** Snare drum pattern.
- Cha.:** Conga pattern.
- R. R.:** Reco-reco pattern.
- Marc.:** Bass drum pattern.
- Cx.:** Tom-tom pattern.
- Choc.:** Shaker pattern.
- Tamb.:** Tambourine pattern.

S. *f* *8* sus cru ci fi cado
 C. *f* *8* Oi es sa noi te ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do
 Pand. *f*
 Cha. *f*
 R. R. *f*
 Marc. *f*
 Cx. *f*
 Choc. *f*
 Tamb. *f*

S. *f* *8* Oi es sa noi te
 C. *f* *8* va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado
 Pand. *f*
 Cha. *f*
 R. R. *f*
 Marc. *f*
 Cx. *f*
 Choc. *f*
 Tamb. *f*

32

S. ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_

C.

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

49

S. _va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_

C. Oi es sa noi te ta va dei ta do oi es sa no oi te

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

The musical score is written for a vocal ensemble and a percussion ensemble. The vocal parts (Soprano, Contralto) have lyrics in Portuguese. The percussion parts include Pandero, Chocalho, R. R. (Reco-Reco), Maracas, Caixa (Caja), Chocoré, and Tamborim. The score is divided into two systems, each starting with a measure number (32 and 49). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The vocal parts are in treble clef, and the percussion parts are in bass clef. The lyrics are: 'ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_' and '_va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_ Oi es sa noi te ta va dei ta do oi es sa no oi te'.

48

S.

C.

ta va dei ta do va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

54

S.

Es sa mei a no oi te ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do

C.

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

63

S. *va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_ va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_*

C. *Oi es sa noi te*

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

64

S.

C. *ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_*

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

The musical score is written for a band and vocalists. It consists of two systems of staves. The first system (measures 63-64) features a vocal line (S.) with lyrics 'va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_ va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_' and a chorus line (C.) with lyrics 'Oi es sa noi te'. The instrumental parts include Pandero (Pand.), Chacaba (Cha.), Rhythmic Percussion (R. R.), Maracas (Marc.), Conga (Cx.), Chocote (Choc.), and Tamborim (Tamb.). The second system (measures 65-66) features a vocal line (S.) with lyrics 'ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_'. The instrumental parts continue with the same arrangement. The score is written in 8/8 time and G major (one sharp).

76

S. Es sa mei a no oi te ta va dei ta do oi es sa

C. _ va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado _

Pand. Cha. R. R. Marc. Cx. Choc. Tamb.

83

S. no oi te ta va dei ta do va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado _ va mo sim bo ra Je

C.

Pand. Cha. R. R. Marc. Cx. Choc. Tamb.

S. ⁵⁹
 sus cru ci fi cado____
 C. ⁵⁹
 Oi es sa noi te ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do
 Pand. ⁵⁹
 Cha. ⁵⁹
 R. R. ⁵⁹
 Marc. ⁵⁹
 Cx. ⁵⁹
 Choc. ⁵⁹
 Tamb. ⁵⁹

S. ⁶⁰
 Es sa mei a no oi te
 C. ⁶⁰
 va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado____ va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado____
 Pand. ⁶⁰
 Cha. ⁶⁰
 R. R. ⁶⁰
 Marc. ⁶⁰
 Cx. ⁶⁰
 Choc. ⁶⁰
 Tamb. ⁶⁰

104

S. ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_

C.

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

112

S. _va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado_

C. Oi es sa noi te ta va dei ta do oi es sa no oi te

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

120

S.

C.

ta va dei ta do va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado

Pand.

Cha.

R. R.

Marc.

Cx.

Choc.

Tamb.

126

S.

Es sa mei a no oi te ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do

C.

Pand.

Cha.

R. R.

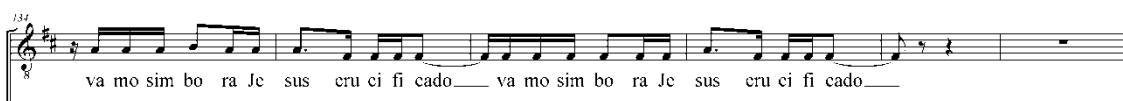
Marc.


Cx.

Choc.

Tamb.

134

S.  va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado

C.  Oi es sa noi te

Pand. 

Cha. 

R. R. 

Marc. 

Cx. 

Choc. 

Tamb. 


140

S.  ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do

C.  ta va dei ta do oi es sa no oi te ta va dei ta do


Pand. 

Cha. 

R. R. 

Marc. 

Cx. 

Choc. 

Tamb. 

146

S. 

C. 
va mo sim bo ra Je sus cru ci fi cado

Pand. 

Cha. 

R. R. 

Marc. 

Cx. 

Choc. 

Tamb. 

(DVD 1 – Faixa 31)

Vamo levar a Bandeira de Nossa Senhora...

Terno Nossa Senhora do Rosário
Transcrição: Fábio H. Ribeiro

Ritmo: Dobrado

The musical score is written for a 2/4 time signature. It includes the following parts:

- Tenor 1**: Melody line with lyrics "O lha lá" and "O lha tu".
- Tenor 2**: Melody line with lyrics "O lha tu".
- ambourine**: Percussion part with a steady eighth-note pattern.
- snare Drum**: Percussion part with a steady eighth-note pattern.
- VibraSlap**: Percussion part with a steady eighth-note pattern.
- Bass Drum**: Percussion part with a steady eighth-note pattern.
- Tamtam**: Percussion part with a steady eighth-note pattern.
- Maracas**: Percussion part with a steady eighth-note pattern.
- Claves**: Percussion part with a steady eighth-note pattern.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 10, and the second system covers measures 11 through 20. The lyrics are: "Eh__ va mos le va o lha ban dei ra de Nos sa Se nhora" and "Eh__ va mos le".

T.1 Com pra zer e a le gria o lha ban dei ra de Nos sa Se
 T.2 va o lha ban dei ra de Nos sa Se nhora
 Tamb. *IN*
 S.Dr. *IN*
 V. Slp. *IN*
 B. Dr. *IN*
 T.T. *IN*
 Mrs. *IN*
 Clv. *IN*

T.1 nhora E la é nos saes pe ran ça vi va Ma
 T.2 Eh va mos le va o lha ban dei ra de Nos sa Se nhora
 Tamb. *IN*
 S.Dr. *IN*
 V. Slp. *IN*
 B. Dr. *IN*
 T.T. *IN*
 Mrs. *IN*
 Clv. *IN*

31

T 1 ri a Nos sa mãc lã traz to da co

T 2 Eh va mos le va o lha ban dei ra de Nos sa Se nhora

Tamb.

S.Dr.

V. Slp.

B. Dr.

T.T.

Mrs.

Clv.

38

T 1 ra gem ca le gri a x x x Nos sa

T 2 Eh va mos le va o lha ban dei ra de Nos sa Se nhora

Tamb.

S.Dr.

V. Slp.

B. Dr.

T.T.

Mrs.

Clv.

The image displays a musical score for a band, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 31 to 37, and the second system covers measures 38 to 44. The score is written for a variety of instruments and voices, including Tenors 1 and 2, Tambourine, Snare Drum, Violoncello, Bass Drum, Tenor Trombone, Marching Snare, and Clarinet. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese and describe a religious procession. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

45

T. 1

Se nha ra do Ro sá rio xx x x x x x x x x

T. 2

Eh__ va mos le va o lha ban dei ra de Nos sa Se

45

Tamb.

45

S. Dr.

45

V. Slp.

45

B. Dr.

45

T. T.

Mrs.

Clv.

52

T. 1

E la traz to da co ra gem pa ra to dos nes s dia

T. 2

nhora Eh__ va mos le va o lha ban

52

Tamb.

52

S. Dr.

52

V. Slp.

52

B. Dr.

52

T. T.

Mrs.

Clv.

The image shows a musical score for a band. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 45 and the second at measure 52. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The instruments are: T. 1 (Tenor 1), T. 2 (Tenor 2), Tamb. (Tambourine), S. Dr. (Snare Drum), V. Slp. (Vibraphone/Slap), B. Dr. (Bass Drum), T. T. (Tom-Tom), Mrs. (Maracas), and Clv. (Cymbal). The lyrics are in Portuguese. The first system has lyrics for T. 1 and T. 2. The second system has lyrics for T. 1 and T. 2. The percussion parts are marked with 'x' for Tambourine and 'x' for Snare Drum. The woodwinds and brass parts are marked with 'x' for Snare Drum. The percussion parts are marked with 'x' for Tambourine and 'x' for Snare Drum.

39

T.1

Eh_ va mos le var o lha ban dei ra de No sa Se nhora

T.2

dei ra de Nos sa Se nhora

Eh_ va mos le

39

Tamb.

39

S.Dr.

39

V. Slp.

39

B. Dr.

39

T.T.

Mrs.

Clv.

46

T.1

Com pra zer e a le gria o lha ban dei ra de Nos sa Se nhora

T.2

va o lha ban dei ra de Nos sa Se nhora

Eh_

46

Tamb.

46

S.Dr.

46

V. Slp.

46

B. Dr.

46

T.T.

Mrs.

Clv.

The musical score is written for a large ensemble. It features two systems of staves. The first system (measures 39-45) includes vocal parts for Tenors 1 and 2, and instrumental parts for Tambourine, Snare Drum, Violoncello, Bass Drum, Timpani, Maracas, and Conga. The second system (measures 46-52) continues the same instrumentation. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts are written in a rhythmic style, with many notes beamed together. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

73

T.1

E la traz to da sa ú de mui ta paz e a le

T.2

va mos le va o lha ban dei ra de Nos sa Se nhora

Tamb.

S.Dr.

V. Slp.

B. Dr.

T.T.

Mrs.

Clv.

80

T.1

gria

T.2

Eh va mos le va o lha ban dei ra de Nos sa Se nhora

Tamb.

S.Dr.

V. Slp.

B. Dr.

T.T.

Mrs.

Clv.

The image shows a musical score for a choir and instrumental ensemble. The score is divided into two systems. The first system (measures 73-79) features a vocal duet (T.1 and T.2) with lyrics in Portuguese. The instrumental parts include Tambourine (Tamb.), Snare Drum (S.Dr.), Violoncello (V. Slp.), Bass Drum (B. Dr.), Timpani (T.T.), Maracas (Mrs.), and Clavichord (Clv.). The second system (measures 80-86) continues the vocal parts and instrumental accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The score is written for a mixed choir and a percussion ensemble.

APÊNDICE B – Entrevistas semi-estruturadas

Entrevista 1- As questões da primeira entrevista tiveram como finalidade uma melhor compreensão do período em que os dois grupos ainda eram um só, antes da separação na década de 60. A entrevista visou, ainda, compreender como se deu essa separação e quais foram os principais posicionamentos dos mestres em relação a esse acontecimento.

A – Foco histórico – Categorias:

- Aspectos histórico-descritivos ligados ao grupo do mestre
- Aspectos histórico-descritivos ligados ao grupo original
- Aspectos histórico-descritivos ligados ao período da divisão
- Aspectos conceituais ligados ao posicionamento dos mestres em relação à história contada

Roteiro

- 1- Gostaria que você me contasse sobre a história do seu grupo. Como começou? Como ele tem se mantido? Quais as experiências e acontecimentos que você considera importante na história do seu grupo?
- 2- Como era o grupo original, antes da divisão? Gostaria que você contasse o que sabe sobre o grupo passado.
- 3- Como aconteceu a divisão do grupo? Quais foram as pessoas mais importantes nesse processo? O que elas fizeram?
- 4- O que você acha disso tudo? Qual a sua opinião sobre essa divisão? Você acha que o seu grupo tem semelhanças ou diferenças com o grupo original? Quais?

Entrevista 2- As questões da segunda entrevista tiveram como finalidade compreender, por meio do discurso dos mestres, como se apresentam os principais aspectos visuais da festa e dos grupos.

B – Foco na estrutura visual – Categorias:

- Aspectos estruturais sobre a festa de Nossa Senhora do Rosário
- Aspectos visuais relativos às vestimentas e instrumentos (tipos de adereços, cores, formatos etc.)

- Aspectos relativos ao movimento corporal vinculado à prática instrumental e à dança, buscando as suas inter-relações

Roteiro

- 1- Como “funciona” a Festa de Nossa Senhora do Rosário? Acontece em quais dias e durante quanto tempo? Como começa? O que acontece em cada dia? Existe um dia mais importante? Qual?
- 2- Como são feitos os “enfeites” e as roupas que vocês utilizam (capacetes, fitas e outros adereços)? E os instrumentos, quais são os seus formatos, cores e enfeites?
- 3- Como é a dança de vocês? Você pode me explicar como vocês dançam? Como as pessoas que levam as bandeiras devem dançar? E as pessoas que estão tocando, como dançam? E aquelas que só cantam, dançam de outra forma?

Entrevista 3- As questões da terceira entrevista tiveram como finalidade identificar e compreender, por meio do discurso dos mestres, os principais conceitos e interpretações ligados aos aspectos relativos ao produto musical (instrumentos, ritmos, repertório, canto, letras)

C – Foco na estrutura musical – Categorias:

- Aspectos relativos aos instrumentos e sua inserção no contexto musical do grupo (material e forma de construção; timbres; função dentro do contexto; formas de tocar; principais instrumentistas)
- Aspectos relativos aos ritmos (em que contexto se toca; em qual categoria de repertório eles se encaixam melhor)
- Aspectos relativos ao repertório, buscando referenciais de possíveis categorias – explícitas ou implícitas
- Aspectos relativos ao canto
- Aspectos relativos às letras, buscando compreender os significados presentes e a interpretação das letras pelo entrevistado

Roteiro

- 1- Qual a função dos instrumentos na música de vocês (Caixa, Marcante, Chama, Reco-reco, Pandeiro, Chocalho e Tamborim)? Qual a forma mais correta de se tocar cada instrumento?

Em sua opinião, quem são as pessoas que tocam bem o (a) (*citar um instrumento, depois outros*)? Por quê? Existe um instrumento mais importante? Qual? Por que vocês preferem instrumentos com peles de *animal ou sintética*

2- Há alguma situação certa/específica em que vocês costumam tocar o ritmo de Marcha? E o Dobrado? Para que tipo de música eles se encaixam mais? Esses ritmos têm uma função específica? Servem para indicar ou representar algo?

3- (*Com as letras das músicas em mãos*) O que essa música representa? Em que situação vocês costumam cantá-la? Como funciona o canto nessa música?

Entrevista 4- As questões da quarta entrevista tiveram como finalidade compreender os posicionamentos interpretativos referentes aos elementos simbólicos.

D – Foco nos elementos simbólicos e rituais

- Aspectos ligados aos significados dos ícones (Bandeiras e Imagens dos Santos)
- Possíveis significações de outros elementos do grupo (instrumentos, adereços, apito, bastão etc.)

Roteiro

1- Qual o significado das Bandeiras? O que elas representam? E quanto às imagens dos Santos, o que representam?

2- O que representa o momento do levantamento do Mastro? Por que vocês não usam uniformes nesse dia? Qual a sua opinião sobre o mastro “mecânico” (*mastro com uma roldana, em substituição ao mastro levantado com a força dos braços*)?

3- As cores dos instrumentos significam algo? Existem enfeites para os instrumentos que possuem alguma significação?

4 – Qual é o significado do bastão, do terço e do apito que você utiliza? O que eles representam?

APÊNDICE C – Questionário



Nº. _____

Universidade Federal da Paraíba – UFPB
 Programa de Pós-Graduação em Música
 Mestrado em Música – Etnomusicologia
 Mestrando: Fábio Henrique Ribeiro
 Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
 Questionário

Dados Gerais		
1 - Sexo	() Masculino	() Feminino
2 - Bairro em que mora _____		
3 - Religião, culto ou crença _____		
4 - Idade _____		
5 - Escolaridade _____		
Conhecimento sobre os Catopês		
6 - Você sabe o que é Congado?	() Sim	() Não
7 - Se sim, descreva em poucas palavras _____ () SR/NA		
8 - Você sabe o que são Catopês?	() Sim	() Não – <i>Salte para a questão 10</i>
9 - Se sim, descreva em poucas palavras quem são e o que você sabe sobre eles _____ _____ _____ () SR/NA		
10 - Você sabia que os Catopês fazem parte do Congado?	() Sim	() Não
11 - Você sabe quantos grupos de Catopês existem em Bocaiuva?	() Sim Quantos? _____	() Não
12 - Você sabe o nome dos grupos de Catopês de Bocaiuva (ou de algum deles)?	() Sim Cite _____	() Não
13 - Você sabe quem são os mestres/pessoas responsáveis pelos grupos?	() Sim Quem? _____	() Não
14 - Você sabe quais são as festas em que os grupos participam?	() Sim Quais? _____	() Não
15 - Você sabia que os grupos de Catopês fazem visitas às casas das pessoas, se forem convidados?	() Sim	() Não
Visão/perspectiva		
16 - Você considera os Catopês como grupos religiosos?	() Sim	() Não
17 - Por quê? _____ () SR/NA		
18 - Você considera os Catopês como grupos culturais?	() Sim	() Não
19 - Por quê? _____ _____ _____ () SR/NA		
20 - Você já viu/ouviu os grupos tocarem na rua?	() Sim () Muitas vezes () Poucas vezes	() Não
21 - Você já viu/ouviu os grupos tocarem na igreja?	() Sim () Muitas vezes () Poucas vezes	() Não
22 - Você já viu/ouviu os grupos tocarem na _____	() Sim De quem? _____	() Não

casa de alguma pessoa?	_____ () SR/NA () Muitas vezes () Poucas vezes	
23 - Você já viu/ouviu os grupos tocarem em alguma outra situação/lugar?	() Sim Qual? _____ _____ () Muitas vezes () Poucas vezes	() Não
24 - Em qual dessas situações/lugares você mais viu os grupos tocarem? <i>(escolha uma)</i>	() Rua () Igreja () Casa de alguém () Outra _____	
25 - Você já participou de alguma das festas dos Catopês?	() Sim () Qual (is)? _____ _____ () Muitas vezes () Poucas vezes	() Não <i>Salte para a questão 26.</i>
26 - Se já participou de alguma festa, em que situação você esteve presente? <i>(Pode-se marcar mais de uma)</i>	() Procissão () Missas () Mastro () Almoço () NR/NA () Outras _____	
Valoração (valor atribuído)		
27 - O que você acha das pessoas que participam dos grupos de Catopês? _____ _____ () SR/NA		
28 - Você acha importante a participação de crianças nos grupos?	() Sim	() Não
29 - Por quê? _____ _____ () SR/NA		
30 - Se você tiver ou tivesse um filho, deixaria ele participar de algum dos grupos?	() Sim	() Não
31 - Por quê? _____ () SR/NA		
32 - Se você pudesse e fosse convidado, participaria de algum dos grupos?	() Sim	() Não
33 - Por quê? _____ () SR/NA		
34 - Qual a sua opinião sobre a música dos Catopês? _____ _____ () SR/NA		
35 - Você acha que os grupos precisam de maior valorização/apoio?	() Sim De quem? _____	() Não
36 - Se você pudesse, daria alguma ajuda financeira aos grupos?	() Sim	() Não
37 - Por quê? _____ () SR/NA		
Impressões/observações gerais _____ _____ _____ _____ _____ _____		

APÊNDICE D – Cruzamento de dados sobre a audiência

Perfil geral	Sabe o que é Congado		Sabe o que são Catopês		Sabe que os Catopês pertencem ao Congado		Sabe quantos grupos há na cidade		Sabe o nome dos grupos	
	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não
Gênero [n= 142]	n= 142		n= 142		n= 139		n= 139		n= 139	
Masculino [n= 57(40,1%)]	16 [11,3%]	41 [28,9%]	52 [36,6%]	5 [3,5%]	15 [10,8]	40 [28,8%]	41 [29,5%]	14 [10,1%]	6 [4,3%]	49 [35,3%]
Feminino [n= 85 (59,9%)]	21 [14,8%]	64 [45,1%]	83 [58,5%]	2 [1,4%]	26 [18,7%]	58 [41,7]	67 [48,2%]	17 [12,2%]	8 [5,8%]	76 [54,7%]
Total	37 [26,1%]	105 [73,9%]	135 [95,1%]	7 [4,9%]	41 [29,5%]	98 [70,5%]	108 [77,7%]	31 [22,3%]	14 [10,1%]	125 [89,9%]
Religião [n= 142]	n= 142		n= 142		n= 139		n= 139		n= 139	
Católica [n= 125 (88%)]	35 [24,6%]	90 [63,4%]	119 [83,8%]	6 [4,2%]	39 [28,1%]	83 [59,7%]	99 [71,2%]	23 [16,5%]	13 [9,4%]	109 [78,4%]
Protestante [n=16(11,3%)]	2 [1,4%]	14 [9,9%]	15 [10,6%]	1 [0,7%]	2 [1,4%]	14 [10,1%]	9 [6,5%]	7 [5%]	1 [0,7%]	15 [10,8%]
Outras [n=1(0,7%)]	0	1 [0,7%]	1 [0,7%]	0	0	1 [0,7%]	0	1 [0,7%]	0	1 [0,7%]
Total	37 [26,1%]	105 [73,9%]	135 [95,1%]	7 [4,9%]	41 [29,5%]	98 [70,5%]	108 [77,7%]	31 [22,3%]	14 [10,1%]	125 [89,9%]
Idade [n= 142]	n= 142		n= 142		n= 139		n= 139		n= 139	
≤ 25 anos [n= 42 (29,6%)]	3 [2,1%]	39 [27,5%]	38 [26,8%]	4 [2,8%]	2 [1,4%]	38 [27,4%]	27 [19,4%]	13 [9,4%]	2 [1,4%]	38 [27,7%]
25 < 55 [n= 71 (50%)]	21 [14,8%]	50 [35,2%]	70 [49,3%]	1 [0,7%]	27 [19,4%]	44 [31,7%]	56 [40,3%]	15 [10,8%]	9 [6,5%]	62 [44,6%]
≤ 55 [n= 30 (20,4%)]	13 [9,2%]	16 [1,3%]	27 [19%]	2 [1,4%]	12 [8,6%]	16 [11,5%]	25 [18%]	3 [2,2%]	3 [3%]	25 [18%]
Total	37 [26,1]	105 [73,9%]	135 [95,1%]	7 [4,9%]	41 [29,5%]	98 [70,5%]	108 [77,7%]	31 [22,3%]	14 [14%]	125 [89,9%]
Anos de Estudo [n= 141]	n= 141		n= 141		n= 138		n= 138		n= 138	
Nenhum [n= 6 (4,3%)]	1 [0,7%]	5 [3,5%]	4 [2,8%]	2 [1,4%]	1 [0,7%]	4 [2,9%]	3 [2,2%]	2 [1,4%]	0	5 [3,6%]
Até 4 [n= 24 (17%)]	6 [4,3%]	18 [18%]	24 [17%]	0	6 [4,3%]	18 [13%]	19 [13,8%]	5 [3,6%]	3 [2,2%]	21 [15,2%]
Até 8 [n= 24 (17%)]	7 [5%]	17 [17%]	21 [14,9%]	3 [2,1%]	8 [5,8%]	15 [10,9%]	18 [13%]	5 [3,6%]	2 [1,4%]	21 [15,2%]
Até 11 [n= 74 (52,5%)]	17 [12,1 %]	57 [57%]	72 [51,1%]	2 [1,4%]	20 [14,5%]	53 [38,4%]	56 [40,6%]	17 [12,3%]	6 [4,3%]	67 [48,6%]
Mais de 11 [n= 13 (9,2%)]	6 [4,3%]	7 [7%]	13 [9,2%]	0	6 [4,3%]	7 [5,1%]	11 [8%]	2 [1,4%]	3 [2,2%]	10 [7,2%]
Total	37 [26,2%]	104 [73,8%]	134 [95%]	7 [5%]	41 [29,7%]	97 [70,3%]	107 [77,5%]	31 [22,5%]	14 [10,1%]	124 [89,9%]
Localização [n= 142]	n= 142		n= 142		n= 139		n= 139		n= 139	
Próximo [n= 73 (51,4%)]	23 [16,2%]	50 [35,2%]	71 [50,0%]	2 [1,4%]	25 [18,0%]	48 [34,5%]	61 [43,9%]	12 [8,6%]	8 [5,8%]	65 [46,8%]
Distante [n= 69 (48,6%)]	14 [9,9%]	55 [38,7%]	64 [45,1%]	5 [3,5%]	16 [11,5%]	50 [36,0%]	47 [33,8%]	19 [13,7%]	6 [4,3%]	60 [43,2%]
Total	37 [26,1%]	105 [73,9%]	135 [95,1%]	7 [4,9%]	41 [29,5%]	98 [70,5%]	108 [77,7%]	31 [22,3%]	14 [10,1%]	125 [89,9%]

Perfil geral	Sabe os nomes dos mestres		Sabe quais são as festas		Considera os grupos como grupos religiosos		Considera os grupos como grupos culturais		Viu os grupos na rua	
	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não
Gênero [n= 142]	n= 138		n= 138		n= 138		n= 136		n= 138	
Masculino[n= 57(40,1%)]	27 [19,6%]	27 [19,6%]	41 [29,7%]	13 [9,4%]	48 [34,8%]	6 [4,3%]	50 [36,8%]	3 [2,2%]	53 [38,4%]	1 [0,7%]
Feminino [n= 85 (59,9%)]	49 [35,5%]	35 [25,4%]	69 [50%]	15 [10,9%]	79 [57,2%]	5 [3,6%]	78 [57,4%]	5 [3,7%]	81 [58,7%]	3 [2,2%]
Total	76 [55,1%]	62 [44,9%]	110[79,7%]	28 [20,3%]	127 [92%]	11 [8%]	128[94,1%]	8 [5,9%]	134[97,1%]	4 [2,9%]
Religião [n= 142]	n= 138		n= 138		n= 138		n= 136		n= 138	
Católica [n= 125 (88%)]	73 [52,9%]	49 [35,5%]	103[74,6%]	19 [13,8%]	116[84,1%]	6 [4,3%]	112[82,4%]	8 [5,9%]	119[86,2%]	3 [2,2%]
Protestante [n=16(11,3%)]	3 [2,2%]	12 [8,7%]	7 [5,1%]	8 [5,8%]	10 [7,2%]	5 [3,6%]	15 [11%]	0	14 [10,1%]	1 [0,7%]
Outras [n=1(0,7%)]	0	1 [0,7%]	0	1 [0,7%]	1 [0,7%]	0	1 [0,7%]	0	1 [0,7%]	0
Total	76 [55,1%]	62 [44,9%]	110[79,7%]	28 [20,3%]	127[92%]	11 [8%]	128[94,1%]	8 [5,9%]	134[97,1%]	4 [2,9%]
Idade [n= 142]	n= 138		n= 138		n= 138		n=136		n=138	
≤ 25 anos [n= 42 (29,6%)]	14 [10,1%]	25 [18,1%]	26 [18,8%]	13 [9,4%]	34 [24,6%]	5 [3,6%]	36 [26,5%]	2 [1,5%]	38 [27,5%]	1 [0,7%]
25 < 55 [n= 71 (50%)]	43 [31,2%]	28 [20,3%]	58 [42,0%]	13 [9,4%]	66 [47,8%]	5 [3,6%]	65 [47,8%]	5 [3,7%]	68 [49,3%]	3 [2,2%]
≤ 55 [n= 30 (20,4%)]	19 [13,8%]	9 [6,5%]	26 [18,8%]	2 [1,4%]	27 [19,6%]	1 [0,7%]	27 [19,9%]	1 [0,7%]	28 [20,3%]	0
Total	76 [55,1%]	62 [44,9%]	110[79,7%]	28 [20,3%]	127 [92%]	11 [8%]	128[94,1%]	8 [5,9%]	134[97,1%]	4 [2,9%]
Anos de Estudo [n= 141]	n= 137		n= 137		n= 137		n= 135		n= 137	
Nenhum [n= 6 (4,3%)]	3 [2,2%]	2 [1,5%]	4 [2,9%]	1 [0,7%]	5 [3,6%]	0	4 [3%]	1 [0,7%]	5 [3,6%]	0
Até 4 [n= 24 (17%)]	13 [9,5%]	11 [8%]	21 [15,3%]	3 [2,2%]	21 [15,3%]	3 [2,2%]	21 [15,6%]	1 [0,7%]	22 [16,1%]	2 [1,5%]
Até 8 [n= 24 (17%)]	13 [9,5%]	9 [6,6%]	20 [14,6%]	2 [1,5%]	20 [14,6%]	2 [1,5%]	21 [15,6%]	1 [0,7%]	20 [14,6%]	2 [1,5%]
Até 11 [n= 74 (52,5%)]	34 [24,8%]	39 [28,5%]	52 [38%]	21 [15,3%]	68 [49,6%]	5 [3,6%]	68 [50,4%]	5 [3,7%]	73 [53,3%]	0
Mais de 11 [n= 13 (9,2%)]	12 [8,8%]	1 [0,7%]	12 [8,8%]	1 [0,7%]	12 [8,8%]	1 [0,7%]	13 [9,6%]	0	13 [9,5%]	0
Total	75 [54,7%]	62 [45,3%]	109[79,6%]	28 [20,4%]	126[92%]	11 [8%]	127[94,1%]	8 [5,9%]	133[97,1%]	4 [2,9%]
Localização [n= 142]	n= 138		n= 138		n= 138		n= 136		n= 138	
Próximo [n= 73 (51,4%)]	41 [29,7%]	32 [23,2%]	57 [41,3%]	16 [11,6%]	68 [49,3%]	5 [3,6%]	68 [50,0%]	5 [3,7%]	72 [52,2%]	1 [0,7%]
Distante [n= 69 (48,6%)]	35 [25,4%]	30 [21,7%]	53 [38,4%]	12 [8,7%]	59 [42,8%]	6 [4,3%]	60 [44,1%]	3 [2,2%]	62 [44,9%]	3 [2,2%]
Total	76 [55,1%]	62 [44,9%]	110[79,7%]	28 [20,3%]	127 92,0%]	11 [8,0%]	128[94,1%]	8 [5,9%]	134[97,1%]	4 [2,9%]

Perfil geral	Viu os grupos na igreja		Viu os grupos nas casas		Viu os grupos em outras situações		Acha importante a participação de crianças		Deixaria o filho participar dos grupos	
	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não
Gênero [n= 142]	n= 138		n= 137		n= 138		n= 137		n= 138	
Masculino[n= 57(40,1%)]	35 [25,4%]	19 [13,8%]	29 [21,2%]	25 [18,2%]	17 [12,3%]	37 [26,8%]	49 [35,8%]	5 [3,6%]	52 [37,7%]	2 [1,4%]
Feminino [n= 85 (59,9%)]	71 [51,4%]	13 [9,4%]	41 [29,9%]	42 [30,7%]	19 [13,8%]	65 [47,1%]	78 [56,9%]	5 [3,6%]	80 [58,0%]	4 [2,9%]
Total	106[76,8%]	32 [23,2%]	70 [51,1%]	67 [48,9%]	36 [26,1%]	102[73,9%]	127[92,7%]	10 [7,3%]	132[95,7%]	6 [4,3%]
Religião [n= 142]	n= 138		n= 137		n= 138		n= 137		n= 138	
Católica [n= 125 (88%)]	97 [70,3%]	25 [18,1%]	63 [46,0%]	58 [42,3%]	32 [23,2%]	90 [65,2%]	114[83,2%]	7 [5,1%]	120[87,0%]	2 [1,4%]
Protestante [n=16(11,3%)]	9 [6,5%]	6 [4,3%]	7 [5,1%]	8 [5,8%]	4 [2,9%]	11 [8,0%]	12 [8,8%]	3 [2,2%]	11 [8,8%]	4 [2,9%]
Outras [n=1(0,7%)]	0	1 [0,7%]	0	1 [0,7%]	0	1 [0,7%]	1 [0,7%]	0	1 [0,7%]	0
Total	106[76,8%]	32 [23,2%]	70 [51,1%]	67 [48,9%]	36 [26,1%]	102[73,9%]	127[92,7%]	10 [7,3%]	132[95,7%]	6 [4,3%]
Idade [n= 142]	n=138		n=137		n=138		n=137		n=138	
≤ 25 anos [n= 42 (29,6%)]	20 [14,5%]	19 [13,8%]	21 [15,3%]	18 [13,1%]	11 [8%]	28 [20,3%]	37 [27,0%]	2 [1,5%]	37 [26,8%]	2 [1,4%]
25 < 55 [n= 71 (50%)]	61 [44,2%]	10 [7,2%]	34 [24,8%]	36 [26,3%]	18 [13%]	53 [38,4%]	66 [48,2%]	4 [2,9%]	67 [48,6%]	4 [2,9%]
≤ 55 [n= 30 (20,4%)]	25 [18,1%]	3 [2,2%]	15 [10,9%]	13 [9,5%]	7 [5,1%]	21 [15,2%]	24 [17,5%]	4 [2,9%]	28 [20,3%]	0
Total	106[76,8%]	32 [23,2%]	70 [51,1%]	67 [48,9%]	36 [26,1%]	102[73,9%]	127[92,7%]	10 [7,3%]	132[95,7%]	6 [4,3%]
Anos de Estudo [n= 141]	n= 137		n= 136		n= 137		n= 136		n= 137	
Nenhum [n= 6 (4,3%)]	4 [2,9%]	1 [0,7%]	3 [2,2%]	2 [1,5%]	0	5 [3,6%]	3 [2,2%]	2 [1,5%]	5 [3,6%]	0
Até 4 [n= 24 (17%)]	20 [14,6%]	4 [2,9%]	14 [10,3%]	10 [7,4%]	7 [5,1%]	17 [12,4%]	24 [17,6%]	0	23 [16,8%]	1 [0,7%]
Até 8 [n= 24 (17%)]	18 [13,1%]	4 [2,9%]	10 [7,4%]	11 [8,1%]	6 [4,4%]	16 [11,7%]	20 [14,7%]	2 [1,5%]	22 [16,1%]	0
Até 11 [n= 74 (52,5%)]	53 [38,7%]	20 [14,6%]	35 [25,7%]	38 [27,9%]	18 [13,1%]	55 [40,1%]	67 [49,3%]	5 [3,7%]	68 [49,6%]	5 [3,6%]
Mais de 11 [n= 13 (9,2%)]	10 [7,3%]	3 [2,2%]	7 [5,1%]	6 [4,4%]	5 [3,6%]	8 [5,8%]	12 [8,8%]	1 [0,7%]	13 [9,5%]	0
Total	105[76,6%]	32 [23,4%]	69 [50,7%]	67 [49,3%]	36 [26,3%]	101[73,7%]	126[92,6%]	10 [7,4%]	131[95,6%]	6 [4,4%]
Localização [n= 142]	n= 138		n= 137		n= 138		n= 137		n= 138	
Próximo [n= 73 (51,4%)]	60 [43,5%]	13 [9,4%]	40 [29,2%]	33 [24,1%]	20 [14,5%]	53 [38,4%]	67 [48,9%]	6 [4,4%]	72 [52,2%]	1 [0,7%]
Distante [n= 69 (48,6%)]	46 [33,3%]	19 [13,8%]	30 [21,9%]	34 [24,8%]	16 [11,6%]	49 [35,5%]	60 [43,8%]	4 [2,9%]	60 [43,5%]	5 [3,6%]
Total	106[76,8%]	32 [23,2%]	70 [51,1%]	67 [48,9%]	36 [26,1%]	102[73,9%]	127[92,7%]	10 [7,3%]	132[95,7%]	6 [4,3%]

Perfil geral	Participaria de algum dos grupos		Acha que os grupos precisam de apoio		Daria ajuda financeira aos grupos	
	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não
Gênero [n= 142]	n= 138		n= 137		n= 137	
Masculino[n= 57(40,1%)]	26 [18,8%]	28 [20,3%]	53 [38,7%]	1 [0,7%]	50 [36,5%]	4 [2,9%]
Feminino [n= 85 (59,9%)]	35 [25,4%]	49 [35,5%]	80 [58,4%]	3 [2,2%]	79 [57,7%]	4 [2,9%]
Total	61 [44,2%]	77 [55,8%]	133[97,1%]	4 [2,9%]	129[94,2%]	8 [5,8%]
Religião [n= 142]	n= 138		n= 137		n= 137	
Católica [n= 125 (88%)]	59 [42,8%]	63 [45,7%]	117[85,4%]	4 [2,9%]	117[85,4%]	4 [2,9%]
Protestante [n=16(11,3%)]	2 [1,4%]	13 [9,4%]	15 [10,9%]	0	11 [8,0%]	4 [2,9%]
Outras [n=1(0,7%)]	0	1 [0,7%]	1 [0,7%]	0	1 [0,7%]	0
Total	61 [44,2%]	77 [55,8%]	133[97,1%]	4 [2,9%]	129[94,2%]	8 [5,8%]
Idade [n= 142]	n= 138		n=137		n=137	
≤ 25 anos [n= 42 (29,6%)]	11 [8%]	28 [20,3%]	38 [27,7%]	1 [0,7%]	36 [26,3%]	2 [1,5%]
25 < 55 [n= 71 (50%)]	35 [25,4%]	36 [26,1%]	69 [50,4%]	1 [0,7%]	67 [48,9%]	4 [2,9%]
≤ 55 [n= 30 (20,4%)]	15 [10,9%]	13 [9,4%]	26 [19,0%]	2 [1,5%]	26 [19,0%]	2 [1,5%]
Total	61 [44,2%]	77 [55,8%]	133[97,1%]	4 [2,9%]	129[94,2%]	8 [5,8%]
Anos de Estudo [n= 141]	n=137		n=136		n=136	
Nenhum [n= 6 (4,3%)]	3 [2,2%]	2 [1,5%]	4 [2,9%]	1 [0,7%]	4 [2,9%]	1 [0,7%]
Até 4 [n= 24 (17%)]	14 [10,2%]	10 [7,3%]	24 [17,6%]	0	22 [16,2%]	1 [0,7%]
Até 8 [n= 24 (17%)]	14 [10,2%]	8 [5,8%]	22 [16,2%]	0	22 [16,2%]	0
Até 11 [n= 74 (52,5%)]	25 [18,2%]	48 [35%]	70 [51,5%]	2 [1,5%]	67 [49,3%]	6 [4,4%]
Mais de 11 [n= 13 (9,2%)]	5 [3,6%]	8 [5,8%]	12 [8,8%]	1 [0,7%]	13 [9,6%]	0
Total	61 [44,5%]	76 [55,5%]	132[97,1%]	4 [2,9%]	128[94,1%]	8 [5,9%]
Localização [n= 142]	n= 138		n= 137		n= 137	
Próximo [n= 73 (51,4%)]	33 [23,9%]	40 [29%]	70 [51,1%]	3 [2,2%]	70 [51,1%]	3 [2,2%]
Distante [n= 69 (48,6%)]	28 [20,3%]	37 [26,8%]	63 [46,0%]	1 [0,7%]	59 [43,1%]	5 [3,6%]
Total	61 [44,2%]	77 [55,8%]	133[97,1%]	4 [2,9%]	129[94,2%]	8 [5,8%]

APÊNDICE E – Processo de categorização das respostas abertas do questionário

Dados do questionário Categorização de respostas abertas		
Questão	Respostas	Categorias
7-	Dança dos escravos Grupo folclórico Tem relação com os Catopês São Catopês Relacionado às festas de Reis Dança folclórica e tenda espiritual Pessoas que dançam fantasiadas através da tradição Dança Tradição africana, muito fortificada no Brasil, principalmente em Minas Gerais Origem africana Alguma coisa indígena Tradição, costume Folclore, bumba-meu-boi, folia	Escravos Dança Folclore Religião Catopês Origem africana Origem Indígena Tradição Aspectos visuais Cultura Outros
9-	Lembra cultura escrava, religiosa Grupo Folclórico Não sabe falar sobre eles Grupos culturais Grupos que antigamente apresentavam danças na cidade Grupos que tocam em festas religiosas Grupo de dança Parecido com escola de samba Grupos de pessoas enfeitadas, com instrumentos, devotos de São Benedito e N. S. do Rosário. Presentes na cultura da cidade Tradição antiga Grupo religioso Grupo de Música	Escravos Dança Folclore Congado Origem africana Origem Indígena Tradição Cultura Aspectos visuais Devoção aos Santos Música Festejos Arte Cortejo

	<p> Grupo de dança folclórica Grupo de tradição e devoção a santos Grupo de devotos a N. S. do Rosário Grupo de dança cultural Grupos de pessoas que representam festas de santos com reinado e a hierarquia Repasado por gerações Tradição religiosa Fazem parte do bumba-meu-boi, transmitem alegria Dança Junina Parecido e até confundido com o Congado, é de origem africana Dança típica Tipo religião, vão nas casas dançar Tem vestes diferentes Grupo religioso que tem como padroeiros N. S. do Rosário e São Benedito Festa folclórica Uma tradição, religião Passam nas ruas festejando Cultura que algumas pessoas carregam, que expressam arte Representa a cultura regional Dança tradicional, cultural São bons, roupas bonitas Rituais Pessoas que andam dançando, pulando Tocam vestidos de branco e vermelho, com chapéus de fita, dançando na igreja Católica Vem de origem escrava Participam de festas religiosas Faz parte da cultura da cidade, da religião Sai na festa de N. S. do Rosário, é uma banda Dança religiosa Grupo folclórico de dança e ritmo, lenda Uma cultura </p>	Outros
--	--	--------

	Andam pulando, batendo lata Grupo de pessoas que festeja com uma bandeira	
13-	Fiu-fiu João Besouro Vaninho Jocil Preto Jocil Zé Pretinho Lucélia Filha de João Besouro Neta de João Besouro Filhos de João Pretinho Irmão de João Besouro	Ao menos um Os dois Equivocou-se com um Equivocou-se com dois Equivocou-se com mais de dois
14-	Sagrado Coração, Senhor do Bonfim Festas Reis, 7 de setembro Nossa Senhora do Rosário, Divino Espírito Santo Todas as festas religiosas São José Nossa Senhora Aparecida Santo Expedito N. S. do Carmo São José Todas as festas da Igreja com santos Folia de Reis São Benedito São Francisco Mãe Rainha Festa de Agosto Festa de Reis	Ao menos uma Ao menos duas As três Equivocou-se com uma Equivocou-se com duas Equivocou-se com três Equivocou-se com mais de três
17-	Representação cultural da religião Católica Mais cultural e não religioso Os membros são religiosos	Membros Imagens – Bandeiras – Santos Festas – Rituais

	<p> Estão ligados à tradição católica Pelos integrantes do grupo serem religiosos Pela presença em festas religiosas Pelas imagens que carregam Mostram a religião católica, nas músicas, bandeiras Pela fé nos Santos Pela presença em missas festivas Pela participação na Igreja Pelos integrantes serem católicos Pela participação em festas de santos Pelas vestes Por participar de festas católicas Pela tradição religiosa dos integrantes Por representarem a cultura do povo Tem influência na igreja Participam da igreja Já viu em festas religiosas Por falarem de Deus Por trazer linha religiosa africana, cultuam santos negros Por carregarem imagem de santos Por participarem da festa do Divino Por misturar religião no grupo, tem manifestação religiosa Tem a ver com religião Pelas músicas, por promessas Parece carnaval, não tem muito a ver com religião Pelo jeito deles Por representar santos Gostam de seguir a religião Não é religioso, pois só creio no que está na Bíblia Por estarem firmes nas festas Não demonstra muita religiosidade </p>	<p> Músicas Templos – Celebrações Vestes Representação do Catolicismo Popular Religiosidade africana </p>
19-	Representa a cultura escrava	Escravos

	<p> Cultura, Folclore Vem de raízes do povo Pela participação popular Pela representação popular Representa a cultura da cidade Pela dança Pela música Por expressar o folclore regional Pela tradição de antepassados africanos Pela existência histórica Pela tradição Pelas vestes Religião faz parte da cultura Representa a cultura brasileira Por passar por gerações e serem tradicionais Vem de descendência negra Por transmitir a cultura local Por mostrar as diversidades culturais da cidade Pela manutenção da cultura deles Fazem parte da cultura Por serem tradicionais na cidade Por estarem presentes na cidade Por terem épocas certas de se apresentarem São folclóricos, culturais e tem tradição Por representar a cidade Pela cultura que vem sendo trazida desde os escravos, pelas vestes, instrumentos Por ser uma dança típica da cidade Pelo trabalho deles Por eternizarem uma cultura antiga Por ver em vários locais, televisão Faz parte da cultura brasileira </p>	<p> Negros África Folclore – Popular Representação e inserção cultural Dança Música Tradição Aspectos visuais (roupas, instrumentos...) </p>
--	--	---

	<p>Acha mais participativo em religião</p> <p>Por se manifestarem em épocas culturais, fazem parte da história da cidade</p> <p>Presentes no país</p> <p>Por se apresentarem em festas voltadas para a cultura e são da terra</p>	
23-	<p>Independência do Brasil</p> <p>Praça Pública</p> <p>Comunidades Rurais</p> <p>Festas de Reis</p> <p>Outros Municípios</p> <p>Olhos d'Água</p> <p>Festas de Santos</p> <p>Guaraciama</p> <p>Montes Claros</p> <p>Festivale, Festival de folclore de BH, Festas de Agosto em Montes Claros, TV</p> <p>Escolas, Centro Cultural</p> <p>Tenda da amizade</p> <p>Oliveira, Jordânia, BH</p> <p>Festivais</p>	Item não categorizado
25-	<p>Senhor do Bonfim, Sagrado Coração</p> <p>Não se lembra</p> <p>Folia de Reis</p> <p>Divino Espírito Santo, Nossa Senhora do Rosário</p> <p>São Francisco, São Benedito e outras, todas do ano</p> <p>Santo Expedito</p> <p>São José</p> <p>São Francisco</p> <p>Festa de Morro Alto</p> <p>Festa Alto Belo</p>	<p>N.S.R.</p> <p>D.E.S.</p> <p>S.B.</p> <p>Outras</p>
27-	<p>Fiéis à cultura</p> <p>Legais, interessantes</p> <p>Se eles gostam, é bom</p> <p>São legais e religiosos</p>	<p>Tradição</p> <p>Religiosidade</p> <p>Virtudes (bondade, alegria, extroversão, dedicação)</p>

	<p> Valorizam o que fazem no grupo Bondosas São pessoas alegres Representantes de uma cultura Pessoas de tradição Humildes Idosas, persistentes Tem vocação religiosa Simples Trabalhadoras São bem católicos Sofredores De exemplo Gostam do que fazem São pessoas legais, fora a bebida, mas são animados Possuem o dom de participar Tem devoção Entusiasmados, criativos Tem muita fé Gentis Devotos Acredita que para eles é uma diversão importante Principalmente negros Dedicados Seguem tradição Pessoas comuns, maioria negros de origem africana humildes Se identificam com o grupo por participarem da Igreja Tentam manter a cultura deles, valorizar São mais velhos, tradicionais Humildes, não financeiramente, se importam em passar alguma mensagem Transmitem simplicidade e alegria Extrovertidos </p>	<p> Cor da pele Idade Outros </p>
--	--	---

	<p>Pessoas que tentam recuperar uma cultura perdida</p> <p>Competentes</p> <p>Tem paixão pelo que fazem</p> <p>Chamam a atenção</p> <p>Alegres, não tem vergonha</p> <p>Tem orgulho de participarem dos grupos</p> <p>São pessoas que respeitam a tradição familiar</p>	
29-	<p>Não deixar acabar a cultura dos Catopês</p> <p>Passar ensinamentos para a próxima geração</p> <p>Também tem o direito de participar</p> <p>Não é interessante</p> <p>Seria bonito ver crianças dançando nos grupos</p> <p>Pela alegria</p> <p>Por ser bonito</p> <p>Para continuar a cultura, a tradição</p> <p>Para a continuidade dos grupos</p> <p>Para aprenderem a dar continuidade na cultura</p> <p>Para aprender a cultura</p> <p>Para adquirir respeito pelos grupos</p> <p>Repassar a tradição e religiosidade</p> <p>Para passar ensinamentos e educar</p> <p>Por ser religioso</p> <p>É uma coisa saudável</p> <p>É uma boa devoção</p> <p>Pelo consumo de bebida alcoólica</p> <p>Para aprenderem com o exemplo</p> <p>Para conhecer a cultura</p> <p>Por ser um ambiente bom e respeitoso</p> <p>Muito bonito, incentivo</p> <p>Por tirar as crianças da rua, os levando para a cultura</p> <p>Só adultos</p> <p>É bom acompanhar desde cedo</p>	<p>Manutenção (cultural; tradição)</p> <p>Escolha da criança</p> <p>Função social</p> <p>Função educativa (familiar; religiosa)</p> <p>Conhecimento e respeito (grupos)</p> <p>Bebida alcoólica</p> <p>Limitação da idade</p> <p>Incentivar a participação de outros</p> <p>Não compreendem a tradição</p> <p>Melhorias no grupo (animação, beleza...)</p>

	<p>Para saírem da rua e para serem devotos Para incentivá-los a participar da cultura Para não deixar acabar a tradição É religioso, interessante Para continuar a passagem de gerações Para terem alguma atividade para fazer Para ter responsabilidade Incentiva a participação das pessoas Se não abranger o mal Melhor do que estar no mundo Não pega bem Não tenho a mesma animação Ainda não entendem É mais voltado para o adulto, exige muito esforço físico Mas acha que elas não entendem muito a tradição Para ficar mais animado Para influenciar os outros</p>	
31-	<p>Preservar a cultura Sim, se ele quisesse Religião não permite Pela dança e alegria É bom só para adultos Acha as danças bonitas Pelo aprendizado Pela religião, cultura Por ser religioso Para a continuidade dos grupos e pela religião Por achar bonito Para dar continuidade Porque a cultura faz bem Por ser da igreja Porque acha legal, divertido</p>	<p>Religião Por gostar Manutenção (cultural; tradição) Escolha da criança Função social Função educativa (familiar; religiosa) Conhecimento e respeito (grupos) Bebida alcoólica Condicionalmente Limitação da idade Incentivar a participação de outros Não compreendem a tradição Melhorias no grupo (animação,</p>

	<p>Por gostar da cultura Coisa boa, saudável, ajuda na comunicação Por ser bom Se tivesse uma pessoa responsável Para conviver com as diferenças e aprender a cultura Se gostassem não haveria problema Por ser um ambiente sagrado Os filhos já participaram, sempre gostou Se quisessem e fossem maiores, responsáveis Não iria proibir Por ser maravilhoso a criança participar Por fazer parte da cultura da cidade Por ser bom para as crianças Por ser divertido, pelo contato com música afro Ensina as coisas de Deus Pela cultura e tradição que os grupos ensinam Porque eles tem o direito de escolher Se conhecesse bem a história dos grupos, deixaria Depende das circunstâncias Não tem nada contra Por já ter participado Por ser religioso Os filhos já participam</p>	<p>beleza...) Os filhos já participam (participaram)</p>
33-	<p>Falta de tempo Pela idade Tem vontade de participar de algum Pelo povo, danças, vestes Gosta de acompanhar, não participar Não tem interesse em participar Pela religiosidade, cultura Não tem talento e atração para participar Importante para a preservação das raízes</p>	<p>Disponibilidade Talento Desejo Aspectos visuais (vestes) Danças Religião Cultura Conhecimento (pessoas, cultura) Idade</p>

	<p> Não gosta de participar Gosta somente de ver Por ser legal, divertido Por ser católico Gosta da cultura Não acha interessante a participação Conhecer as pessoas, a cultura Tem vergonha Por gostar e por seu pai ter participado Por gostar e achar interessante Não tem vocação Não conhece muito os grupos, não tem a ver A idade não permite Por ser da Igreja É tímida para participar Sempre teve vontade Gosta muito Por cultuar Nossa Senhora e São Benedito, pela tradição, por ser negro Por achar que os grupos têm muitos jovens Falta de habilidade com música Gosta muito, acha legal Não tem dom para isso Por causa da religião Bem cultural, agrada as pessoas Se sente velha Para conhecer realmente a história verdadeira dos catopés Por curiosidade, manter a tradição Não gosta Gosta só de ver Pela fé, ser da Igreja Por ser interessante, apesar de não ter coragem de usar a roupa </p>	<p> Timidez Negros Devoção Manutenção </p>
34-	São religiosas, presença de Deus	Religiosas

	<p> Não conhece as músicas Legal, interessante Bonitas Animada Só me lembro da percussão, que é animada Faz bem para a alma, é alegre Não entendo a letra É boa Diferente no ritmo e na letra Mal expressada Suaves Não gosta muito Boas, porque falam em Deus Não entende a letra, mas o som é bonito Não entende a letra, mas o som chama a atenção Interessante, por falar da cultura do povo, da região Muito bonitas Está um pouco defasada Difícil de entender Difícil, mas legal O som é legal O som é interessante É religiosa O som é bem bonito, de um jeito africano Contagante, ritmo africano, batidas com função específica, religiosa O jeito de cantar é triste Divertida Falam em Deus, N. S. do Rosário e E. Santo O som é alegre e feliz As letras são religiosas e o som é bem característico e interessante, de longe se escuta o som, já sabe que é Catopê De longe só escuta o som, mas de perto se escuta o conteúdo </p>	<p> Letras de difícil compreensão Divertidas Jeito triste de cantar Gosta do som Vínculo com a música africana Música Funcional Indiferente </p>
--	---	--

	<p>A melodia é boa, cantam bem Não lembra a letra, o som lembra magia negra Toques bonitos Boas de ouvir Homenageiam algo Nunca escutou com atenção</p>	
35-	<p>Poder Público Não sabe Comunidade Empresas Todos Igreja Mídia Coordenadores Organizadores</p>	<p>Poder público Responsáveis pelos grupos Meios de comunicação Igreja Sociedade Empresas Todos</p>
37-	<p>Faz parte da cultura bocaiuvense, não deveria acabar Merece pela continuidade cultural Incentivar os grupos Para o crescimento do grupo Para disseminar a valorização do grupo Para a valorização e crescimento do grupo Pela continuidade da cultura na cidade Manter a tradição Pela própria necessidade de apoio financeiro Continuidade do grupo, para não acabar Para serem valorizados Para que não acabem, pois os integrantes são de baixa renda Preservar a cultura da cidade Para ajudar as pessoas do grupo Por fazer parte da religião católica Reconhece as dificuldades através da convivência com eles Por gostar e achar importante</p>	Item não utilizado na análise

	<p> Por ser uma forma de ajudar a cultura da cidade Por necessitarem de ajuda, as festas serem da própria população Os grupos não precisam de ajuda financeira Para ajudar nos gastos Por merecerem Por que eles fazem isso com muito gosto Tem compromisso pessoal com os grupos Por gostar de vê-los Para adquirir instrumentos Por ver o trabalho deles Manter os gastos como viagens Para ajudá-los Por que a tradição não pode acabar São grupos pacíficos Por representar a cultura local Por ver que são necessitados Já contribui com outras coisas Porque não é contra os grupos Porque está ajudando a si mesmo Ajudar a manter instrumentos, roupas... Por merecerem Dar incentivo a cultura Porque são pouco divulgados, para que a cultura se espalhe Para ter mais diversão </p>	
Obs.	<p> Não gosta dos grupos Acompanha os grupos desde criança Conhece os grupos, gosta e participa das festas Conhece bem os grupos Tem entrosamento com os grupos por fazer parte de grupo de capoeira Apresenta bom conhecimento sobre os grupos Gosta, participa das festas e ajuda os grupos Gosta dos Catopês, acha bonito, mas acha que não precisam de apoio, pois hoje </p>	

	<p>já são mais valorizados Não conhece muito e não demonstra muita simpatia pelos grupos Gosta muito, tem um sobrinho de 6 anos que quer muito participar, mas ainda não teve a oportunidade Gosta muito, acompanha desde criança Conhece muito bem não só na cidade, mas até as raízes dos grupos, faz parte da diretoria dos grupos de catopês, gosta e apóia muito Conhece, gosta e o filho participa do grupo de Lucélia Acha muito interessante, apesar de conhecer pouco e acha que deveriam ser dadas mais informações para a população para que se conheça o que são os grupos de Catopês Acha que precisa de muito mais valorização Não tem nada contra, mas não gosta muito Gosta muito e participava dos grupos quando era mais nova</p>	
--	---	--

APÊNDICE F – DVD 1

APÊNDICE G – DVD 2

ANEXOS

ANEXO A – Carnê de contribuição à Associação Congado Divino Espírito Santo de Bocaiuva

<p>ASSOCIAÇÃO CONGADO DIVINO ESPÍRITO SANTO DE BOCAIUVA / MG</p> <p>Nome: _____</p> <p>End: _____</p> <p>Mês: _____</p> <p>Total a pagar: _____</p>	<p> ASSOCIAÇÃO CONGADO DIVINO ESPÍRITO SANTO DE BOCAIUVA / MG 2008 / 2009 CARNE DE PAGAMENTO</p> <p>Nome: _____</p> <p>End: _____ Nº _____</p> <p>Mês _____ Total a Pagar _____</p> <p>Assinatura _____</p> <p>APOIO: SACOLÃO POPULAR Av: Luiz Antônio Monteiro, 1886 - Esplanada</p>
---	---