



Universidade Federal da Bahia
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Etnomusicologia

Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros

Luis Ricardo Silva Queiroz

Salvador
Junho/2005



Universidade Federal da Bahia
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Etnomusicologia

Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, área de concentração em Etnomusicologia.

Luis Ricardo Silva Queiroz

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Elizabeth Lühning

Salvador
Junho/2005



Universidade Federal da Bahia
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Etnomusicologia

A Tese de Luis Ricardo Silva Queiroz, intitulada “Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros”, foi aprovada pela banca examinadora.


Angela Elizabeth Lühning
Orientadora


Carlos Sandroni


Margarete Arroyo


Sônia Maria Chada Garcia


Manuel Vicente Ribeiro Veiga Júnior

Salvador, 15 de junho de 2005

Dedico este trabalho a Luiz Gonçalves de Queiroz (in memoriam), meu pai, por tudo que ele realizou em vida e pelo amor, carinho e amizade que me propiciou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos Mestres João Farias, Zanza e Zé Expedito que permitiram a minha participação e convivência no rico universo cultural que comandam. Aos amigos Zé Farias, Tonão, Vinício, Vagner, Pedrinho, Arnaldo e todos os demais integrantes dos Ternos de Catopês de Montes Claros, meus sinceros agradecimentos pelas importantes e valiosas contribuições que deram para este estudo.

Entre as instituições que me apoiaram, exercendo papel fundamental para viabilizar meus estudos, agradeço principalmente à Universidade Federal Bahia, pela oportunidade de cursar o doutorado e aprimorar os meus conhecimentos e a minha formação musical; à CAPES, que viabilizou uma bolsa de estudos durante os primeiros dois anos de curso; a Universidade Estadual de Montes Claros e à Universidade Federal da Paraíba, que incentivaram e apoiaram os meus trabalhos durante o doutorado; ao Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, responsável pela base da minha formação e imersão na música, que contribui demasiadamente para as primeiras experiências docentes que exerci; e à Vallée, na pessoa do seu presidente Ronan de Freitas, empresa comprometida com o desenvolvimento cultural da cidade de Montes Claros. O apoio dessas instituições merece destaque pela seriedade e compromisso que têm com a formação de profissionais comprometidos com o ensino e a pesquisa no Brasil.

Ao longo da realização do trabalho diversas pessoas contribuíram significativamente, dando suporte, apoio e incentivo às minhas buscas, e me ajudando a concretizar o desenvolvimento adequado da pesquisa em seus diferentes níveis. Destaco os nomes de José Soares de Deus, Talitha Peres e Assunção Lopes, que participaram dos meus primeiros trabalhos e projetos de descoberta científica, sendo responsáveis pela minha inserção e aprofundamento no mundo acadêmico.

Na descoberta e aprimoramento do campo da etnomusicologia, as experiências, discussões e aprendizagens com a Profa. Sonia Chada, enriquecidas pela sabedoria e vivência do Prof. Manuel Veiga, alicerçaram os meus conhecimentos da área, estabelecendo, sobretudo, uma relação humana e sincera que evidenciou o comprometimento desses profissionais com a formação de etnomusicólogos conscientes da natureza, da complexidade e da importância do seu campo de estudo. Os constantes diálogos e discussões com a Profa. Ângela Lühning, orientadora deste trabalho, completaram o corpo de conhecimentos fundamentais para a realização desta pesquisa. É importante mencionar também a participação e o apoio dos demais professores do PPGMUS da UFBA e da Coordenadora do

Programa Profa. Diana Santiago. Na reta final do curso de doutorado agradeço a participação da Profa. Margarete Arroyo, que sempre influenciou e incentivou os meus trabalhos na educação musical e na etnomusicologia, e do Prof. Carlos Sandroni, com o qual pude compartilhar momentos significativos de reflexões e de buscas etnomusicológicas.

O constante processo de obtenção e assimilação do conhecimento realizado neste estudo exigiu um intenso e aprofundado trabalho que, além da minha dedicação pessoal, contou com a colaboração dos amigos e irmãos, que merecem todo o meu respeito e carinho, Nestor Santa'Anna, Jean Joubert e Vanildo Marinho, que se empenharam diretamente na realização do trabalho e me deram suporte e incentivo nos momentos de dificuldade e fraqueza.

À Sicília Calado, especialmente, agradeço a paciência, os diálogos, o carinho, o amor e a dedicação.

No percurso do rico campo de aprendizagem que foi a realização deste trabalho, merecem destaque ainda os nomes dos colegas e amigos Ângelo Nonato, Antonio Lourenço Filho, Luciano Cândido (Cuca Moon), Elvira Christoff, Elda Aléssio, Solange Sarmento, Ricardo Malveira, Rafael Gontijo, João Fortunato e Igor Coimbra.

Aos meus alunos, os meus sinceros agradecimentos por tudo que me ensinaram nessa minha ainda curta, mas significativa carreira docente.

De forma muito especial homenageio os meus familiares, agradecendo por tudo que eles me proporcionaram na vida. Ao meu avô, Augusto Guimarães, e às minhas irmãs, Cássia, Dardânia e Verinha, agradeço o respeito, carinho e admiração que sempre demonstraram por mim, incentivando e apoiando minhas buscas, principalmente nos momentos mais difíceis e nebulosos. À minha mãe, Petronília, enfatizando amor que tenho por ela, agradeço de maneira especial, pois não há palavras que possam traduzir a dedicação e tudo que ela me possibilitou na vida. Ao meu pai, Luiz Queiroz, que não pôde acompanhar a etapa final desta realização, dedico este trabalho como prova do meu amor, agradecimento e reconhecimento por tudo que ele me propiciou, dedicando a sua vida a mim e a toda a minha família.

Finalmente, agradeço a Deus por ter iluminado a minha vida e colocado a música no meu caminho, me dado coragem, garra, força e determinação para trilhar os rumos que acredito, lutando pelos meus ideais com dignidade, respeito e ética.

RESUMO

Os grupos de Congado constituem na atualidade uma das importantes manifestações culturais do Brasil. Essa expressão é caracterizada por elementos musicais, cênicos e plásticos resultantes da inter-relação de aspectos da cultura africana, luso-espanhola e indígena, que se mesclaram na configuração de uma manifestação genuinamente brasileira. Dos vários Estados brasileiros que possuem forte presença do Congado, como Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e Goiás, destaca-se neste estudo uma realidade do Estado de Minas, que conta com manifestações da cultura congadeira espalhadas por grande parte do seu território. Assim, este trabalho abordou de forma particular a cidade de Montes Claros, localizada no norte Minas Gerais, que tem expressiva representação do Congado, contando com grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos. Nesse universo, foi realizada uma abordagem etnomusicológica da manifestação dos Catopês, tendo como objetivo verificar as principais características que constituem a performance musical dos três grupos existentes atualmente na cidade. O trabalho teve como suporte metodológico amplo estudo bibliográfico que contemplou produções da etnomusicologia, da antropologia e de áreas afins ao foco do estudo; e pesquisa de campo, que foi concretizada através de observação participante, aplicação de questionários, realização de entrevistas, e registros sonoros, fotográficos e em vídeo. Com base neste estudo, foi possível concluir que a performance dos Catopês é caracterizada, fundamentalmente, por aspectos estético-musicais que se configuram pela junção da música a dimensões culturais mais amplas, envolvendo as perspectivas sociais em relação à manifestação, os aspectos religiosos e as estruturas do rito, e os processos de transmissão musical centrados na dinâmica da oralidade. Fatos históricos demonstram que o Congado existe há mais de três séculos no Brasil, tendo se espalhado por diferentes regiões e configurado práticas performáticas particulares a cada localidade. Características contemporâneas, associadas às bases tradicionais de uma manifestação que preserva aspectos significativos de suas identidades originárias, dão forma ao mundo congadeiro em Montes Claros, contexto onde os grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos realizam e (re)atualizam a sua manifestação no presente. A Música dos Catopês, nesse universo, incorpora aspectos relacionados à perspectiva social a respeito da manifestação, (re)modelando elementos como os instrumentos, as danças, as roupas, os ritmos e outros aspectos que são diretamente influenciados pelo diálogo da manifestação com a sociedade. A fé e a devoção a Nossa Senhora do Rosário, a São Benedito e ao Divino Espírito Santo, engendram momentos da música com o mundo sagrado e determinam especificidades encontradas nos ritmos, nas

letras, nos adereços, nos movimentos e nas demais estruturas imagéticas e coreográficas que compõem o universo dos Catopês. A transmissão musical, centrada na performance coletiva e nos processos de imitação e experimentação, acontece em situações múltiplas que se concretizam durante a performance e nos demais momentos que a envolve. Toda essa dimensão, congregada nesse complexo e significativo contexto musical, determina as características dos aspectos estético-estruturais da música, constituindo particularidades definidoras da performance musical que são expressas na configuração do instrumental, na estruturação rítmica e melódica, na definição das letras, na constituição e caracterização do repertório, e na utilização e função das músicas no ritual.

ABSTRACT

The groups of *Congado* constitute, nowadays, one of the important cultural manifestations in Brazil. This expression is characterized by musical, scenic and plastic elements resulting from the interrelation of aspects involving African, Luso-Spanish and Indigenous culture, which were mixed in the configuration of a genuinely Brazilian manifestation. Among various Brazilian States which own a strong presence of *Congado*: Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo and Goiás, the State of Minas Gerais, deserves special attention as it counts on manifestations of *congadeira* culture spread around great part of its territory. Thus, this work focused, in a special way, on the city of Montes Claros, situated in the North of Minas Gerais, which presents an expressive representation of *Congado*, with groups of *Catopês*, *Marujos* and *Caboclinhos*. In this universe, an ethnomusicological approach of the *Catopês* manifestation was developed aiming at checking the main characteristics which constitute the musical performance of the three groups now existing in the city. The work presented, as a methodological support, a wide bibliographic study which contemplated productions of ethnomusicology, anthropology and areas correlate to the focus of the study; and fieldwork which was carried out through the participant observation, questionnaire applications, interviews and sound, photographic and video registers. Based on this study, it was possible to come to a conclusion that the performance of the *Catopês* is fundamentally characterized by aesthetic-musical aspects which are configured by the unification of music and cultural dimensions, involving the social perspectives in relation to the manifestation, the religious aspects and structures of rite and the process of musical transmission centered in the dynamics of orality. Historic facts show that *Congado* exists in Brazil for over three centuries and has been spread throughout different regions and configured performance practices in each locality. Contemporary characteristics associated with traditional bases of a manifestation which preserves expressive aspects of their identities of origin, give a special connotation to the *congadeira* world in Montes Claros, a context where the groups of *Catopês*, *Marujos* and *Caboclinhos* perform and bring up-to date again their manifestation in the present. The *Catopês*' music, in this universe, incorporates aspects concerning the social perspective about manifestation, remodeling elements such as instruments, dances, costume, rhythms and other aspects which are directly influenced by the dialogue of the manifestation with society. Faith and devotion to Nossa Senhora do Rosário, and São Benedito and Espírito Santo, engender moments of music with the sacred world and determine specificities found in the rhythms, lyrics, ornaments, movements and other

choreographic and image structures which compose the universe of *Catopês*. The musical transmission, centered in the collective performance and in the processes of imitation and experiment, happens in multiple situations which are carried out during the performance and in other moments which involves it. All this dimension, congregated in this complex and meaningful musical context, determines the characteristics of the aesthetic-structural aspects of music, constituting defining particularities regarding of musical performance which are expressed in the configuration of the instrumental, in the rhythmic and melodic structuration, in the definition of the lyrics, in the constitution and characterization of the repertoire and in the function of the music for the ritual

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1

Figura 1 – Montes Claros e sua localização no Estado de Minas Gerais	39
Figura 2 – Mestre Nenzim	47
Figura 3 – Mestre Miguel	47
Figura 4 – Roupas dos Marujos	48
Figura 5 – Dançarinos da Marujada	48
Figura 6 – Mestre Joaquim Poló.....	49
Figura 7 – Roupas dos Caboclinhos	49
Figura 8 – Modelo do arco e flecha dos Caboclinhos	50
Figura 9 – Rabeca do Mestre Joaquim Poló	50
Figura 10 – Roupas dos Catopês	51
Figura 11 – Capacete dos Catopês	52
Figura 12 – Capacete dos Catopês / espelhos e fitas coloridas	52
Figura 13 – Mestre João Farias	53
Figura 14 – Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias	54
Figura 15 – Mestre Zanza	55
Figura 16 – Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza	55
Figura 17 – Mestre José Expedito	56
Figura 18 – Terno de São Benedito do Mestre José Expedito	57
Figura 19 – Igreja do Rosário de Montes Claros	60
Figura 20 – Reinado de São Benedito no ano de 2002	61
Figura 21 – Príncipes, princesas, rei e rainha no reinado de São Benedito do ano de 2004	61
Figura 22 – Estrutura do cortejo (reinados e império)	62
Figura 23 – Guarda de Moçambique dos Arturos (Contagem-MG) (2002)	63
Figura 24 – Marujada de Serro (2004)	63
Figura 25 – Guarda de Congado de Esmeraldas (2002)	63
Figura 26 – Terno de Catopês do Divino Espírito Santo de Bocaiúva (2002)	63

Capítulo 3

Gráfico 1 – Moradores que acreditam na importância dos grupos para a cidade	91
Gráfico 2 – Moradores que acreditam ser importante investimento da prefeitura nos grupos	91

Gráfico 3 – Moradores que fariam doações financeiras para ajudar os grupos	92
Gráfico 4 – Moradores que acreditam que as crianças participantes dos grupos aprendem algo importante para elas	92
Gráfico 5 – Aspectos mais apreciados, pelos moradores do bairro Renascença, na Festa de Agosto	95
Gráfico 6 – Moradores que afirmam ter conhecimento do número de grupos de Catopês existentes na cidade	96
Gráfico 7 – Moradores que têm, de fato, conhecimento do número correto de grupos de Catopês existentes na cidade	97

Capítulo 4

Figura 1 – Inscrições na parede da Associação dos Catopês, Marujos e Caboclinhos	109
Figura 2 – Verso da música “Deus Te Salve Casa Santa”	112
Figura 3 – Terno do Mestre João Farias na igreja	112
Figura 4 – Bandeiras e porta-bandeiras do Terno do Mestre João Farias	114
Figura 5 – Bandeiras e porta-bandeiras do Terno do Mestre Zanza	114
Figura 6 – Bandeiras e porta-bandeiras do Terno do Mestre Zé Expedito.....	114
Figura 7 – Bandeira do Terno do Mestre João Farias	114
Figura 8 – Bandeira do Terno do Mestre Zanza	114
Figura 9 – Bandeira do Terno do Mestre Zé Expedito	115
Figura 10 – Andor, com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, conduzido durante o cortejo do Reinado de Nossa Senhora	116
Figura 11 – Andor, com a imagem de São Benedito, conduzido durante o cortejo do Reinado de São Benedito	116
Figura 12 – Andor, com a imagem do Divino Espírito Santo, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário no dia do império e da celebração da missa em homenagem ao santo	116
Figura 13 – Imagem de Nossa Senhora do Rosário	117
Figura 14 – Imagem de São Benedito	117
Figura 15 – Imagem do Divino Espírito Santo	117
Figura 16 – Bandeira do mastro de Nossa Senhora do Rosário	118
Figura 17 – Bandeira do mastro de São Benedito	118
Figura 18 – Bandeira do mastro do Divino Espírito Santo	118
Figura 19 – Mestre Zé Expedito (à esquerda) e Mestre Zanza (à direita) levantando o mastro com a bandeira de São Benedito	119
Figura 20 – Fogos de artifício durante o levantamento do mastro de São Benedito	119
Figura 21 – Integrantes do Terno do Mestre João Farias cantando ao redor do mastro com a bandeira de Nossa Senhora do Rosário	119

Figura 22 – Velas e fiéis no mastro com a bandeira de Nossa Senhora do Rosário	120
--	-----

Capítulo 6

Figura 1 – Caixas do Terno do Mestre João Farias (2004)	139
Figura 2 – Pele de resposta e esteira da caixa do Terno do Mestre João Farias (2002)	139
Figura 3 – Tamanhos e execução das caixas	139
Figura 4 – Chama do Terno do Mestre João Farias.....	140
Figura 5 – Tocadores do chama	141
Figura 6 – Execução do chama.....	141
Figura 7 – Tamborim e chama	141
Figura 8 – Tamborins do Terno do Mestre João Farias	141
Figura 9 – Tamborim sextavado	142
Figura 10 – Tamborim do Mestre João Farias	142
Figura 11 – Pandeiros do Terno do Mestre João Farias	142
Figura 12 – Fundo do pandeiro	142
Figura 13 – Pandeiros industriais do Terno do Mestre João Farias	143
Figura 14 – Chocalho do Terno do Mestre João Farias	143
Figura 15 – Execução do chocalho	144
Figura 16 – Chocalho de Juvenal	144
Figura 17 – Caixa de madeira do Terno do Mestre Zanza	145
Figura 18 – Execução, pele de resposta e esteira da caixa	145
Figura 19 – Caixas e chammas do Terno do Mestre Zanza	146
Figura 20 – Chammas do Terno do Mestre Zanza	147
Figura 21 – Tamborim do Terno do Mestre Zanza	148
Figura 22 – Dois tamborins distintos	148
Figura 23 – Pandeiros do Terno do Mestre Zanza	148
Figura 24 – Fundo do pandeiro	148
Figura 25 – Pandeiros industrializados do Terno do Mestre Zanza	149
Figura 26 – Caixas do Terno do Mestre Zé Expedito	149
Figura 27 – Execução da caixa	150
Figura 28 – Esteiras das caixas do Terno do Mestre Zé Expedito	150
Figura 29 – Tamborins do Terno do Mestre Zé Expedito	151
Figura 30 – Pandeiros do Terno do Mestre Zé Expedito	151
Figura 31 – Pandeiros industrializados do Terno do Mestre Zé Expedito	152
Figura 32 – Chocalhos do Terno do Mestre Zé Expedito	152

Figura 33 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias	156
Figura 34 – Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias	156
Figura 35 – Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias	157
Figura 36 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias, exemplo 1	157
Figura 37 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias, exemplo 2	157
Figura 38 – Padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre João Farias	158
Figura 39 – Variação do padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre João Farias	158
Figura 40 – Padrão rítmico e variação do tamborim na marcha do Terno do Mestre João Farias	158
Figura 41 – Padrão rítmico do pandeiro na marcha do Terno do Mestre João Farias	159
Figura 42 – Padrão rítmico e variação do chocalho na marcha do Terno do Mestre João Farias	159
Figura 43 – Padrão rítmico dos cinco instrumentos na marcha do Terno do Mestre João Farias	160
Figura 44 – Padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre João Farias	161
Figura 45 – Padrão rítmico 1 do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias	161
Figura 46 – Padrão rítmico 2 do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias	161
Figura 47 – Padrão rítmico 3 do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias	161
Figura 48 – Estruturação rítmica do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias	162
Figura 49 – Padrão rítmico 1 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre João Farias	162
Figura 50 – Padrão rítmico 2 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre João Farias	162
Figura 51 – Variação a partir do padrão rítmico 2 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre João Farias	162
Figura 52 – Padrão rítmico 1 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre João Farias	163
Figura 53 – Padrão rítmico 2 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre João Farias	163
Figura 54 – Padrão rítmico do chocalho no dobrado do Terno do Mestre João Farias	164
Figura 55 – Padrão rítmico dos cinco instrumentos no dobrado do Terno do Mestre João Farias	164
Figura 56 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza	165
Figura 57 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza	166
Figura 58 – Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza	166
Figura 59 – Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza	166

Figura 60 – Motivo rítmico 4 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza	166
Figura 61 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza, exemplo 1	166
Figura 62 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza, exemplo 2	167
Figura 63 – Padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre Zanza	167
Figura 64 – Variação do padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre Zanza	167
Figura 65 – Padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zanza	168
Figura 66 – Variação rítmica do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zanza	168
Figura 67 – Padrão rítmico do pandeiro na marcha do Terno do Mestre Zanza	169
Figura 68 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos na marcha do Terno do Mestre Zanza	169
Figura 69 – Padrão rítmico e variação da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zanza	170
Figura 70 – Variação do padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zanza	170
Figura 71 – Padrão rítmico 1 do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza	171
Figura 72 – Padrão rítmico 2 do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza	171
Figura 73 – Padrão rítmico 3 do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza	171
Figura 74 – Estruturação rítmica do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza	171
Figura 75 – Padrão rítmico do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zanza	171
Figura 76 – Variação do padrão rítmico do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zanza	172
Figura 77 – Padrão rítmico do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre Zanza	172
Figura 78 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos no dobrado do Terno do Mestre Zanza	173
Figura 79 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito	174
Figura 80 – Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito	174
Figura 81 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito, exemplo 1	174
Figura 82 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito, exemplo 2	174
Figura 83 – Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito	175
Figura 84 – Padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito	175
Figura 85 – Variação do padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito	175
Figura 86 – Padrão rítmico do pandeiro na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito	176

Figura 87 – Padrão rítmico e variação do chocalho na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito	176
Figura 88 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito	177
Figura 89 – Padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito	177
Figura 90 – Padrão rítmico 1 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito	178
Figura 91 – Padrão rítmico 2 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito	178
Figura 92 – Padrão rítmico 1 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito	179
Figura 93 – Padrão rítmico 2 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito	179
Figura 94 – Padrão rítmico do chocalho no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito	179
Figura 95 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito	180
Figura 96 – Música: “Divino Espírito Santo”	182
Figura 97 – Música: “Viva o Divino e Nossa Senhora”	182
Figura 98 – Música: “Viva Nossa Senhora”	184
Figura 99 – Música: “São Benedito sua Casa Cheira”	184
Figura 100 – Música: “Viva o Divino”	184
Figura 101 – Música: “Aruê Tingogê”	185
Figura 102 – Música: “Bambaia”	186
Figura 103 – Música: “Vamos Levar a Coroa do Imperador”	186
Figura 104 – Música: “Deixa o Nosso Rei Passar”	187
Figura 105 – Música: “Viva o Rei, Viva a Rainha”	187
Figura 106 – Música: “A Retirada”	187
Figura 107 – Música: “Até para o Ano que Vem”	188-189
Figura 108 – Música: “Adeus Senhor Rei, Adeus Sá Rainha”	189
Figura 109 – Música: “Nossa Senhora no seu Altar”	192
Figura 110 – Música: “Em Casa Santa”	193
Figura 111 – Música: “Chegou General”	194
Figura 112 – Música: “Montes Claros, Montes Claros”	194
Figura 113 – Música: “Quem me Ensinou a Nadar”	195
Figura 114 – Música: “Dói, Dói, Dói Coração”	195
Figura 115 – Música: “Fui no Mato Comer Murici”	195
Figura 116 – Música: “Carimbolá”	196

Figura 117 – Músicas: “São Benedito sua Casa Cheira” e versos de “Deus te Salve Casa Santa”	197-198
Figura 118 – Música: “Viva o Divino” – variação da letra	198-200
Figura 119 – Música: “Fui no Mato Pegar Sabiá”	200
Figura 120 – Música: “Eu Vou Chorar”	201
Figura 121 – Distanciamento das vozes a partir do movimento melódico	202
Figura 122 – Música: “Viva São Benedito”	204
Figura 123 – Música: “Vamos Embora”	205-206
Figura 124 – Música: “Deus te Salve Casa Santa”	209
Figura 125 – Música: “Deus te Salve Casa Santa” / performance do Terno do Mestre Zanza	211-213

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Capítulo 1

Quadro 1 – Estrutura atual da Festa de Agosto de Montes Claros	59
--	----

Capítulo 3

Tabela 1 – Moradores que têm conhecimento do significado do termo Congado	93
Tabela 2 – Moradores que freqüentam habitualmente a Festa de Agosto	94
Tabela 3 – Locais onde os moradores conheceram os grupos	94
Tabela 4 – Moradores que assistem habitualmente os desfiles dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos durante a Festa de Agosto.....	96

Capítulo 6

Tabela 1 – Número de instrumentos utilizados nos Ternos	154
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	24
CAPÍTULO 1	28
A manifestação congadeira e sua constituição no contexto de Montes Claros: aspectos históricos e estruturais	28
O Congado no Brasil	29
O Congado e sua configuração no território brasileiro: perspectivas e características	32
A origem do Congado: um paradoxo histórico-social	35
A manifestação congadeira em Minas Gerais	37
Catopês, Marujos e Caboclinhos: festejando o Congado em Montes Claros	39
Aspectos históricos	40
Os Catopês, Marujos e Caboclinhos na atual realidade de Montes Claros	46
As Marujadas	47
Os Caboclinhos	48
Os Ternos de Catopês	51
O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias	52
O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza	54
O Terno de São Benedito do Mestre José Expedito	56
A Festa de Agosto em Montes Claros	57
A estrutura atual da Festa de Agosto	58
As diferentes situações na estruturação da Festa	59
<i>As visitas às casas dos mordomos</i>	59
<i>O levantamento dos mastros</i>	60
<i>Os reinados e o império</i>	60
<i>As missas em homenagem aos santos</i>	62
<i>O encontro dos grupos de Congado</i>	62
<i>A procissão</i>	63
<i>A missa de encerramento</i>	63
A realização da Festa e a concretização da performance	64
CAPÍTULO 2	65
Pesquisa etnomusicológica no universo dos Catopês: o trabalho de campo e suas implicações metodológicas	65

Ciência e arte no trabalho de campo da etnomusicologia	65
A descoberta e a vivência do mundo dos Catopês	69
O ciclo dos ensaios e das visitas	71
A realização do ritual durante a Festa de Agosto	71
As definições metodológicas da pesquisa	73
O universo de pesquisa	73
Os instrumentos de coleta de dados	74
Pesquisa bibliográfica	74
Questionários	74
Entrevistas	75
Observação participante	75
Gravações de áudio	76
Filmagens	77
Fotografias	77
Procedimentos de organização e análise dos dados	77
O referencial teórico	78
A quantificação dos dados	78
A análise do discurso	79
A escrita etnográfica	80
As transcrições musicais	80
A escolha dos elementos	81
As finalidades das transcrições	82
A apresentação dos resultados	82
CAPÍTULO 3	84
Música, sociedade e cultura: a performance dos Ternos de Catopês no contexto social de Montes Claros	84
A música como cultura e suas inter-relações com a sociedade	85
A performance musical como fenômeno sociocultural	88
O contexto social dos Ternos de Catopês e suas implicações na caracterização da performance musical dos grupos	90
As perspectivas sociais como base para a caracterização da performance dos Catopês	97

CAPÍTULO 4	100
Música, fé e devoção: a expressão religiosa cantada e celebrada na performance musical dos Catopês	100
Religião e religiosidade	100
O catolicismo e sua expressividade popular	102
A festividade religiosa manifestada no ritual dos Catopês	107
Os santos festejados	109
Fé e devoção no contexto religioso dos Catopês	110
Os símbolos religiosos	112
As bandeiras dos Ternos	113
Os andores e as imagens dos santos	115
Os mastros e suas bandeiras	118
A música dos Catopês: expressão e comunicação de religiosidade, fé e devoção	120
CAPÍTULO 5	122
Transmissão musical nos Ternos de Catopês	122
A transmissão musical numa perspectiva etnomusicológica	122
Aprendendo a fazer música nos Ternos de Catopês	125
As situações de ensino e aprendizagem musical nos Catopês	127
A performance coletiva	127
Os ensaios e os desfiles	128
Os processos de transmissão	129
A imitação	129
A experimentação	131
As correções e ensinamentos	132
Os elementos musicais enfatizados nos processos de transmissão	132
CAPÍTULO 6	135
A performance musical dos Ternos de Catopês	135
A música dos Catopês: estruturas e características	137

Os instrumentos musicais	137
Os instrumentos do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias	138
As Caixas	138
Os Chamas	140
Os Tamborins	141
Os Pandeiros	142
O Chocalho	143
Os instrumentos do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza	144
As Caixas	145
Os Chamas	146
Os Tamborins	147
Os Pandeiros	148
Os instrumentos do Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito	149
As Caixas	149
Os Tamborins	151
Os Pandeiros	151
O Chocalho	153
Os instrumentos musicais e suas funções na constituição sonora dos Ternos	153
As estruturas rítmicas	154
O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias	155
A Marcha	155
A Caixa	156
O Chama	157
O Tamborim	158
O Pandeiro	158
O Chocalho	159
A estruturação rítmica dos cinco instrumentos na marcha	159
O Dobrado	160
A Caixa	160
O Chama	161
O Tamborim	162
O Pandeiro	163
O Chocalho	163
Estruturação rítmica dos cinco instrumentos no dobrado	164
O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza	165

A Marcha	165
A Caixa	165
O Chama	167
O Tamborim	168
O Pandeiro	168
Estruturação rítmica dos quatro instrumentos na marcha	169
O Dobrado	169
A Caixa	170
O Chama	170
O Tamborim	171
O Pandeiro	172
Estruturação rítmica dos quatro instrumentos no dobrado	172
O Terno de São Benedito do Mestre Zé Exedito	173
A Marcha	173
A Caixa	173
O Tamborim	175
O Pandeiro	175
O Chocalho	176
Estruturação rítmica dos quatro instrumentos na marcha	176
O Dobrado	177
A Caixa	177
O Tamborim	178
O Pandeiro	178
O Chocalho	179
Estruturação rítmica dos quatro instrumentos no dobrado	179
A estruturação rítmica dos três Ternos: similaridades e diferenças	180
O Repertório	181
Músicas dos santos	183
Músicas de rua	184
Músicas para o Rei, a Rainha e o Imperador	187
Músicas de despedida	187
As Letras	189
O mundo religioso celebrado na música dos Catopês	191
A saudação ao reinado e ao império	193
A contextualização com os outros grupos do Congado montesclarensense	193
Músicas de outros contextos de Montes Claros	194
O dia-a-dia dos Catopês cantado e festejado na performance	195
A base das letras e a presença da improvisação	196
Melodias iguais com letras diferentes	200

A estruturação das letras	201
O Canto	201
As Melodias	203
A utilização das músicas durante a performance	207
A evolução nas ruas	207
A visita às casas dos mordomos (local onde as bandeiras ficam guardadas de um ano para o outro)	207
O levantamento dos mastros	208
Os reinados e o império	208
As missas	209
O canto para os santos dentro da igreja	209
O Encontro dos Grupos de Congado	214
A procissão	214
Situações de performance da música	214
A caracterização da performance musical	215
CONCLUSÃO	216
REFERÊNCIAS	220
ANEXOS	228
Lista de áudios	229
CD 1 – Instrumentos.....	229
CD 2 – Músicas	231
CD 3 – Performances completas	232
CD`s	233
CD 1 – Instrumentos.....	234
CD 2 – Músicas	235
CD 3 – Performances completas	236

INTRODUÇÃO

A diversidade cultural brasileira tem revelado manifestações musicais que expressam valores e significados particulares de cada região e de cada grupo étnico deste país, demonstrando que universos da música, aparentemente semelhantes, traduzem mundos diferenciados que, quando analisados em profundidade, nos fazem perceber a complexidade que caracteriza os distintos fenômenos musicais do Brasil.

Nesse contexto musical encontramos o mundo Congadeiro. Um mundo onde a música carrega a devoção, as crenças, a fé, a tristeza, a alegria e uma infinidade de sentidos e sentimentos que constituem essa manifestação. Sentidos e sentimentos que tomam vida e forma na performance musical e que são expressados em rituais que dão identidade ao Congado nos mais distintos contextos em que acontece no país.

Entre as várias regiões brasileiras onde grupos congadeiros se desenvolveram, destaque, neste trabalho, características musicais dessa manifestação em Minas Gerais. O Congado pode ser considerado, na atualidade, como uma das mais fortes e importantes expressões da cultura popular nesse Estado, tendo em vista a multiplicidade de grupos que existem espalhados por grande parte do seu território. Grupos que apresentam particularidades significativas, fazendo dos seus universos um complexo e diversificado campo de saberes comunicados, sentidos e percebidos através da música, da dança, da religiosidade e de todos os demais fatores que constituem os seus contextos culturais.

A performance congadeira mescla aspectos festivo-musicais de tradições africanas com elementos de bailados e representações populares luso-espanholas e indígenas, que se configuram em manifestações e expressões de fé e de devoção a santos católicos. Em Minas Gerais os grupos¹ de Congado se subdividem em oito categorias. Assim, dentro do universo da manifestação, encontramos os grupos de Caboclinhos, Candombe, Catopês, Congo, Marujada, Moçambique, Vilão e Cavalhada².

Visando compreender qualitativamente aspectos musicais do Congado, delimitei como foco deste trabalho a realidade particular da cidade de Montes Claros, localizada no norte de Minas Gerais, pela significativa representatividade de suas manifestações culturais, que têm a música como principal meio de expressão, no âmbito da cultura mineira.

¹ No contexto congadeiro é comum encontrar os termos “ternos” e “guardas” como sinônimos de grupos. Dessa forma, existem Guardas de Moçambique, Ternos de Catopês, etc.

² Alguns estudiosos atuais subdividem o Congado de Minas Gerais em sete categorias, ao invés de oito, tendo em vista que os grupos de Cavalhada estão praticamente extintos no Estado. No entanto, como ainda há registro de alguns desses grupos pelo Estado, preferi manter a subdivisão em oito categorias.

A cidade possui atualmente seis grupos de Congado: três Ternos³ de Catopês, dois grupos de Marujos e um grupo de Caboclinhos. Em Montes Claros o termo Congado praticamente não é utilizado, sendo estes grupos conhecidos pelos seus respectivos nomes – Catopês, Marujadas e Caboclinhos.

A partir do reconhecimento da importância do Congado como expressão significativa da cultura brasileira, mais especificamente no Estado de Minas Gerais, e da notória relevância que a música ocupa na caracterização dessa manifestação, realizo neste estudo, uma investigação sistemática da performance musical congadeira, compreendendo, especificamente, particularidades da manifestação em Montes Claros.

Tomando como universo de estudo os três Ternos de Catopês da cidade, este trabalho apresenta as principais características da performance musical desses Ternos, analisando-as a partir dos seus aspectos estético-estruturais e das relações mais amplas que a música estabelece com o contexto social desses grupos.

Para a concretização deste estudo foi realizada uma pesquisa de campo junto aos grupos de Catopês durante três anos. A metodologia estruturada para o trabalho contemplou a coleta de dados a partir de entrevistas, questionários, fotografias e gravações em áudio e em vídeo. A pesquisa participante, efetivada durante esse período, propiciou um contato direto com os Mestres e demais participantes dos Ternos de Catopês, possibilitando vivenciar de perto o cotidiano dessas pessoas e atuar como músico, da manifestação, durante os ensaios e os desfiles dos anos de 2003 e 2004. Além do trabalho de campo, foi realizada uma pesquisa bibliográfica ampla, que abordou desde fontes específicas sobre o Congado e produções da etnomusicologia, contextualizadas com o foco desse estudo, até obras de outros campos de conhecimento que pudessem subsidiar as discussões e análises efetivadas neste estudo.

A estruturação do trabalho foi sistematizada em seis capítulos, sendo que cada um deles compreende um aspecto específico da pesquisa e explora diferentes características da manifestação musical dos Catopês. A partir da discussão em separado de cada parte fundamental para a caracterização do trabalho, em sua totalidade, foi possível chegar a conclusões significativas sobre a performance musical desses grupos, tanto nas suas dimensões estéticas como na sua integração aos demais aspectos socioculturais do contexto.

No primeiro capítulo apresento um histórico do Congado no Brasil e em Minas Gerais, enfocando, mais especificamente, a realidade da manifestação em Montes Claros. As

³ A palavra “Terno” é utilizada nesse trabalho como sinônimo de grupo, representando o termo e o conceito dos próprios integrantes dos Catopês de Montes Claros.

discussões dessa parte do estudo têm como base uma pesquisa bibliográfica que compreende aspectos significativos do Congado, no que se refere às suas origens, características e desenvolvimento no território brasileiro. Realizo, ainda, nesse capítulo, uma definição dos conceitos centrais em torno dessa expressão, que servem de base para as demais discussões do trabalho e propiciam uma visão ampla da cultura congadeira em sua constituição histórica e em sua contextualização com os demais fatores socioculturais da atualidade.

O capítulo dois enfatiza descrições e reflexões em torno do trabalho metodológico desenvolvido para pesquisa. Nessa parte, apresento dados específicos das etapas que constituíram o trabalho de campo, no que concerne à aplicação dos instrumentos de coleta de dados e à vivência cultural/musical adquirida durante a observação participante. Evidencio ainda criteriosa descrição dos processos de análise e sistematização dos dados, justificando as escolhas que subsidiaram cada uma das etapas de discussão e apresentação dos resultados da pesquisa.

O terceiro capítulo apresenta dados coletados junto aos moradores de Montes Claros, analisando a visão da sociedade sobre os Ternos de Catopês, Marujos e Caboclinhos da cidade e os reflexos dessa perspectiva para as configurações performáticas dos grupos. O conhecimento dos montesclarenses sobre a realidade da manifestação e a importância que atribuem a ela, alicerçam as análises desse capítulo, que inter-relaciona o fenômeno musical com dimensões mais amplas desse universo, pensando, sobretudo, no impacto que a relação dos grupos com a sociedade exerce na caracterização das suas performances musicais.

Compreendendo a força da religião na constituição e expressão musical no contexto congadeiro, o quarto capítulo enfatiza a relação da performance dos grupos com a religiosidade, analisando os aspectos característicos do ritual dos Catopês de Montes Claros a partir da integração entre música, fé e devoção. O conhecimento do mundo religioso, traduzido, expressado e comunicado através da música, favorece, na discussão desse capítulo, o entendimento de significados e estruturas simbólicas que dão forma, vida e sentido à performance musical.

O capítulo cinco tem como foco os processos de transmissão de música nos Ternos de Catopês, considerando a relevância desse aspecto para a definição e a estruturação da performance musical, principalmente nas manifestações de tradição oral. Um amplo estudo bibliográfico em etnomusicologia e áreas afins, associado a dados específicos do universo musical dos Catopês, dão suporte às análises desse capítulo, possibilitando a apresentação e a discussão dos processos, contextos e situações que configuram a aprendizagem musical nesses grupos. As idiosincrasias percebidas e reveladas no estudo das formas de transmissão

de música nesse contexto evidenciam fatores relevantes da performance, bem como a importância e a ênfase dada, pela manifestação, aos elementos fundamentais que caracterizam sua música.

Tomando como base as discussões apresentadas nas cinco primeiras partes, que dão suporte à tese, no sexto e último capítulo sistematizo, descrevo e analiso os aspectos principais da música dos Catopês, no que se refere aos elementos estéticos e estruturais desse fenômeno. As singularidades apresentadas no timbre dos instrumentos, nos detalhes do ritmo de cada Terno, na constituição e função das músicas que configuram o repertório, nas letras dos cantos, na estruturação melódica e nas situações da performance, retratam, nesse capítulo, os elementos fundamentais que dão forma à música dos grupos.

A estruturação desses seis capítulos contempla as características principais da performance musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. Com base nas discussões apresentadas em cada uma das partes, foi possível aprofundar em especificidades do mundo que abrange a música nesse universo, o que possibilitou chegar a conclusões comprometidas e contextualizadas com os valores, significados e particularidades que constituem a manifestação.

CAPÍTULO 1

A manifestação congadeira e sua constituição no contexto de Montes Claros: aspectos históricos e estruturais

O Congado é uma importante manifestação da cultura popular brasileira, tendo em vista o amplo número de grupos existentes pelo país, principalmente nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Santa Catarina, Goiás e Minas Gerais. Os grupos de Congado realizam seus festejos durante quase todo o ano em grande parte do território brasileiro, dando vida e forma a suas diferentes expressões rituais através de músicas, danças e coreografias diversas que constituem a manifestação.

O ritual congadeiro é um festejo de devoção a santos católicos, em que elementos religiosos, musicais, plásticos, cênicos e coreográficos de tradições populares luso-espanholas e indígenas, são somados a aspectos característicos de cultos e ritos da cultura africana. “Essa manifestação é caracterizada, na sua performance, por danças dramáticas ou folguedos acompanhados de expressões musicais, ricas em variações sonoras, ritmos e melodias, que apresentam particularidades de acordo com o grupo e a região [em que acontece o festejo]” (QUEIROZ, 2002, p. 130).

Essa festa de devoção, segundo Lucas (2000), pode ser identificada como uma expressão da religiosidade negra que sobreviveu ao processo de imposição cultural, presente no sistema escravista brasileiro, pela reinterpretação e reelaboração de valores alheios à concepção de mundo dos negros. Para Brandão (1976; 1985), o Congado combina simbolicamente a memória de acontecimentos e costumes “tribais” com valores da devoção católica aprendidos na catequese.

Tomando como base o pensamento de vários estudiosos de festejos afro-brasileiros, como Souza (2002), fica evidenciada a idéia de que essas manifestações são produtos do encontro de elementos culturais africanos com aspectos da cultura ibérica, que incorporaram elementos de ambas, constituindo-se em outra formação cultural, na qual os símbolos ganharam novos sentidos e novas expressões e práticas ritualísticas.

Neste capítulo, analiso aspectos históricos da constituição do Congado e a configuração das características estruturais da manifestação na atualidade. Nessa perspectiva, subdividi a discussão em três partes centrais: na primeira parte enfoco o Congado numa visão ampla dentro do contexto brasileiro; em seguida realizo uma discussão contextualizada com dados específicos da realidade de Minas Gerais; e, na última parte, apresento descrições e análises do universo particular dessa expressão na cidade de Montes Claros, evidenciando aspectos relacionados à sua constituição histórica, nesse contexto, e à sua estruturação atual.

O Congado no Brasil

São muitos os estudos que discutem as origens do Congado no Brasil, buscando compreender características da manifestação e a época de origem desses festejos no país. Através de um estudo bibliográfico em distintas fontes que visaram apresentar aspectos históricos do Congado, é possível perceber que não há consenso sobre os elementos caracterizadores dessa expressão cultural no Brasil, no que se refere à época de sua origem e no que diz respeito à sua constituição identitária.

Os festejos do Congado, bem como diversas outras manifestações da cultura brasileira que apresentam elementos estabelecidos a partir da influência africana, têm características oriundas das expressões culturais dos negros trazidos de diferentes regiões da África para o trabalho escravo no Brasil. Assim, elementos da cultura negra foram incorporados, (re)adaptados, (re)construídos e modificados pelo contato com outras características culturais presentes no país.

Para Roger Bastide (1974) a influência da cultura africana – que se consolidou com a vinda dos negros da África – na cultura da América Latina, inclusive a do Brasil, pode ser dividida em três categorias principais: 1) manifestações africanas que se mantiveram puras e fiéis às suas origens; 2) manifestações que têm como base elementos da cultura africana, mas já nascidas no território brasileiro, de forma espontânea ou artificialmente, como imposição cultural; 3) manifestações culturais brancas que os negros, em sua vontade de ascensão e de assimilação, tomaram de empréstimo.

Para Brandão, a época colonial foi marcada, em toda a América Latina, por uma busca de cristianizar o africano, mas não de integrá-lo inteiramente à igreja dos brancos; “criou-se, então, em sua intenção, um catolicismo particular, com confrarias para eles e festas que lhe eram peculiares” (BRANDÃO, 1976, p. 81). No entanto, a igreja reagiu fortemente a essas manifestações em suas origens, proibindo as danças, repudiando as eleições dos reis e das rainhas (presentes na manifestação congadeira de muitas regiões). Mesmo com todas as dificuldades impostas pela igreja, Roger Bastide acredita que “o costume já estava bastante enraizado para desaparecer; expulsos do templo mantiveram-se nas ruas, o que continua até os dias de hoje” (BASTIDE, 1974, p. 172).

De maneira geral, podemos sintetizar as discussões a respeito das origens do Congado 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.

Mário de Andrade foi o principal defensor da primeira vertente. Segundo as suas definições, a origem do congado “[...] é bem africana, derivando inicialmente [...] do costume de celebrar a entronização do rei novo” (ANDRADE, 1935, p. 37). Esse autor, em diferentes obras (1935, 1982, 1987, 1989), enfatizou aspectos que teriam caracterizado a manifestação congadeira no Brasil, deixando contribuições de intrínseco valor para os estudos dessa expressão cultural no país. Encontramos, nas palavras de Mário de Andrade, a seguinte afirmação sobre os congos (congadas) no Brasil:

Os *Congos* são uma dança dramática, de origem africana, rememorando costumes e fatos da vida tribal. Na sua manifestação mais primitiva e generalizada, não passam dum simples cortejo real, desfilando com danças cantadas. Ainda hoje certos Congados primários ou muito decadentes, do centro do Brasil, nada mais são do que isso. [...] mesmo na manifestação mais primária de simples cortejo dum rei negro, os textos das danças, e em parte mais vaga as coreografias, sempre aludem a práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas de coletividade (ANDRADE, 1982, p. 17).

É importante reconhecer que determinados aspectos da visão de Mário de Andrade sobre a manifestação do Congado são simplistas e caracterizados por uma visão limitada do verdadeiro sentido da expressão, no que diz respeito às suas dimensões identitárias. No entanto, é fundamental destacar que muitas afirmações do autor, sobre as definições e as origens do Congado, trazem importantes informações que precisam ser consideradas, tendo em vista o trabalho pioneiro desse pesquisador junto a manifestações diversas da cultura brasileira. Vale ressaltar, ainda, que na época em que os estudos de Mário de Andrade foram desenvolvidos, existiam poucos trabalhos sistemáticos sobre essa manifestação e pouca veiculação de publicações e demais fontes de informações que focassem expressões dessa natureza no Brasil, o que engrandece significativamente os seus estudos e revelações sobre o tema.

Noutra perspectiva, a segunda vertente sobre a origem do Congado concebe essa expressão cultural como manifestação característica do branco que se estabeleceu a partir de rituais impostos aos escravos pela prática de inclusão de negros africanos ao catolicismo. Essa ótica teve como seu principal defensor Alceu Maynard de Araújo (1959, 1967, 1973). Nas palavras do autor: “o estudo dos fatos do passado, das canções, dos gestos, apontam-nos que a Congada não é de origem africana [...]” (ARAÚJO, 1967, p. 216). Segundo a sua concepção, essa manifestação “[...] é folclore artificial, criado pelo catequista, visando uma função sublimadora [...] dos escravos e outra integradora do pagão, do fetichista na religião oficial” (p. 225).

Luis da Câmara Cascudo, também foi defensor dessa idéia. Na visão desse autor o Congado nunca existiu em território africano. Afirma que essa expressão “é trabalho da escravaria já nacional com material negro, tal qual ocorre com o fandango, dança em Espanha e Portugal e auto no Brasil [...]” (CASCUDO, 1988, p. 243).

É importante notar como as perspectivas sobre a origem do Congado, a princípio com Mário de Andrade, Roger Bastide, Alceu Maynard de Araújo e outros estudiosos que se dedicaram a compreender aspectos relacionados a manifestações dessa natureza, estão direcionadas à busca de entendimento sobre a caracterização de uma “cultura popular brasileira”.

Os estudos que deram ênfase a esse campo de conhecimento possibilitaram uma ampliação das reflexões e dos debates em torno dos aspectos constituintes e definidores de traços identitários culturais do país. Para Vilhena, o foco sobre os estudos dos saberes e costumes populares criou “[...] o engajamento de um expressivo contingente de intelectuais na valorização da cultura popular, concebida por eles não apenas como objeto de pesquisa, mas principalmente como o lastro para a definição de nossa identidade nacional” (VILHENA, 1997, p. 21).

Dessa forma, as origens históricas do campo de estudos relacionados às dimensões culturais do território brasileiro estão diretamente associadas ao que Vilhena definiu como uma “[...] emergência das preocupações eruditas sobre a ‘cultura popular’ e à sua constante associação ao tema da identidade nacional” (VILHENA, 1997, p. 23).

No âmbito dessas preocupações se encontra historicamente a busca de uma definição sobre a origem do Congado. Nas visões distintas sobre a consolidação desse festejo no Brasil, percebe-se, entre os estudiosos que enfocaram o tema, a necessidade de se estabelecer uma compreensão, tanto de expressões que seriam específicas de manifestações “puras” da nossa cultura nacional, quanto de elementos que teriam sido trazidos de fora e incorporados às caracterizações populares culturais do Brasil.

Numa perspectiva geral, dúvidas sobre a verdadeira origem do Congado existem até os dias atuais, tendo em vista que não se conseguiu estabelecer ainda, com precisão, uma comprovação que especifique uma única vertente para a constituição histórica desse festejo no Brasil.

O Congado e sua configuração no território brasileiro: perspectivas e características

Estudos sobre a história da Companhia de Jesus de Portugal e suas ações na África, demonstram que o catolicismo celebrado no Congado foi apresentado a muitos negros ainda em solo africano, principalmente nas regiões de Angola e Congo (RODRIGUES, 1944, p. 323-324). Esse fato dá suporte à idéia de que manifestações semelhantes às expressões do Congado no Brasil tenham sido consolidadas pelos negros antes mesmo de serem trazidos para o nosso território.

De acordo com Souza (2002, p. 63), o contato entre os congolezes e europeus desenvolveu um “**catolicismo africano**”, “no qual os missionários cristãos viam sua religião, e as populações congolezas a sua forma tradicional de referenciar os deuses e relacionar-se com o além”. Enfatizando essa idéia a autora afirma:

Diálogo de surdos ou reinterpretação de mitologias e símbolos a partir dos códigos culturais próprios, a conversão ao cristianismo foi dada como fato pelos missionários e pela Santa Sé, assim como a população e os líderes religiosos locais aceitaram as designações e ritos cristãos como novas maneiras de lidar com velhos conceitos (SOUZA, 2002, p. 63).

A existência do chamado “catolicismo africano” estabelecido pela catequização de um número significativo de africanos – em regiões que foram base para o transporte de negros para o Brasil –, faz acreditar que a devoção ao catolicismo e a santos católicos, pode não ter sido fruto de imposição a todos os grupos de negros que vieram para o Brasil, tendo em vista que muitos africanos podem ter vindo para o nosso território já adeptos da religião católica, sendo devotos de santos como Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

As evidências descritas acima não apresentam subsídios suficientes para desconsiderarmos a perspectiva de muitos autores que concebem o Congado como uma manifestação genuinamente brasileira. Carlos Rodrigues Brandão (1976) acende a idéia de que foram os negros os criadores do ritual congadeiro e que, sob formas diversas, os seus descendentes recriam essa manifestação até os dias atuais. No entanto, para o autor, o Congado se originou a partir de negros da África, já radicados em território brasileiro, sob o controle político e religioso de senhores de fazenda, mina e altar.

Fundamentado nas diferentes óticas apresentadas sobre as origens do Congado no Brasil, tanto nos estudos específicos dessa manifestação quanto em outros trabalhos que retratam aspectos históricos da cultura africana e a transmigração de negros para a América,

acredito que o Congado teve de fato sua origem no Brasil. Entretanto, é importante ter a consciência de que a devoção dos negros ao catolicismo pode ter sido algo que veio, em alguns grupos étnicos trazidos para o país, já consolidada junto às crenças religiosas dos africanos, fato inteiramente relacionado aos trabalhos de catequização realizados pela Igreja Católica de Portugal em algumas regiões da África.

Independentemente de ter o Congado origem africana ou brasileira, o que fica explícito é que essa manifestação, hoje característica da nossa cultura, preservou em suas dimensões identitárias aspectos oriundos da cultura africana que se mantiveram enraizados às práticas dos afro-descendentes no Brasil, seja de forma “pura” ou mesclados a elementos de outras etnias. Dessa forma, tendo ou não os negros vindos para o Brasil criado essa manifestação já em território brasileiro, é possível afirmar que o transplante cultural pelo qual passaram não conseguiu eliminar costumes e valores como os rituais, as crenças, **as características musicais**, as danças, as coreografias e uma gama de significados típicos da cultura africana.

A transmigração de escravos africanos para as Américas, e mais especificamente para o Brasil, não apagou nos povos de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexidade simbólica que traziam em sua cultura. Para Leda Martins (1997), o Congado surge da permanência de aspectos característicos de rituais religiosos africanos, adaptados ao culto do Deus e dos santos da religião católica predominante no Brasil na época em que aqui chegaram os negros trazidos da África.

Estabelecida no território brasileiro, a expressão congadeira tomou formas múltiplas, configurando, de acordo com a visão de Souza (2002), semelhanças significativas entre manifestações de diferentes regiões do país, mas mantendo idiossincrasias definidoras de seus traços identitários em cada contexto que ocupa. Essas distintas formas de expressividade cultural, estabelecidas no universo do Congado, se inserem num processo de criação de comunidades de origem negra no “Novo Mundo”, no qual diferentes nações vindas da África foram configurando novas identidades com características semelhantes em suas formas de culto e crenças, mas com particularidades que as tornam singulares frente a outras manifestações. Dessa forma, a busca de uma visão ampla sobre a constituição do Congado no Brasil não pode levar a descrições de características generalistas sobre os seus aspectos musicais, coreográficos, plásticos, religiosos e sociais, subtraindo o verdadeiro valor e as diversificadas formas de expressão dessa cultura.

Não obstante, ainda existem na literatura folclórica, antropológica, sociológica, etnomusicológica, etc. estudos que, erroneamente, com base em dados particulares de uma determinada região, buscam generalizações dos aspectos fundamentais que constituem a identidade dos grupos de Congado no país, cometendo erros primários e deturpadores da realidade e da diversidade que envolve essa expressão em nossa cultura.

Outro fator importante a ser destacado no processo de caracterização do Congado é a criação das irmandades¹. Nas palavras de Marco Aurélio Luz:

A importância das irmandades na história do Brasil, especificamente no que se refere ao nosso legado civilizatório africano, concerne não somente às correntes de libertação da escravidão, constituída pela administração e acumulação de recursos capazes de obterem cartas de alforria, mas sobretudo por sua luta pela ocupação de um espaço-social urbano capaz de garantir a coesão grupal necessária à afirmação existencial, a constituição da identidade e a continuidade dos valores culturais negros em nossa terra (LUZ, 2000, p. 343).

As irmandades eram utilizadas pelos negros como espaço de (re)construção de sua identidade cultural², e de suas relações e comportamentos sociais/culturais. Além disso, era nesse contexto que ocorria a coesão grupal que caracterizava as correntes da libertação da escravidão, através do gerenciamento de recursos utilizados para a compra de cartas de alforria (LUZ, 2000, p. 347).

Esse importante meio de preservação e (re)valorização da cultura do negro que foram as irmandades, garantiu as bases e a sobrevivência de elementos culturais que tiveram um papel decisivo na constituição de manifestações como o Congado. Os grupos étnicos definidores dessa expressão, inseridos numa nova realidade, (re)adaptaram as suas formas de festejar, cultivar e ritualizar aos costumes, crenças e princípios do “novo” universo cultural que os acolhia.

De maneira geral é possível afirmar que a configuração do Congado no território brasileiro consolidou suas características com base em costumes trazidos pelos negros, inter-relacionados a aspectos das culturas luso-espanhola e indígena. A junção de diferentes expressões culturais, desde o início da colonização do Brasil, estabeleceu no país um costume ímpar que atualmente constitui uma importante referência da cultura brasileira.

¹ As irmandades eram associações leigas formadas por negros, escravos, forros e/ou livres, em torno de um santo protetor. “Essas corporações cumpriam diversas funções de ajuda mútua, socialização e diversão”. Mesmo existindo notícias de eleição de reis por grupos de negros que não estavam organizados em irmandades, foi nesses espaços que se desenvolveu a festa de reis negros (SOUZA, 2002, p. 183).

² Segundo Renato Ortiz, “[...] toda identidade é uma construção simbólica, o que elimina, portanto as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. [...] não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 1994, p. 8). Essa construção identitária a que se refere o autor é incorporada por indivíduos de cada época e/ou grupo, como aconteceu com os negros em sua chegada no Brasil.

A origem do Congado: um paradoxo histórico-social

No que se refere especificamente à época de origem do Congado, percebe-se certa incongruência entre crenças e fatos, o que não permite estabelecer uma data precisa e representativa do início desse festejo no Brasil. O que existe na literatura é uma série de hipóteses que têm como base relatos empíricos e/ou documentos que apontam para diferentes perspectivas, mas que não levam à exatidão cronológica que especifique a época de constituição do Congado no país.

Souza (2002) afirma que o registro mais antigo da eleição de reis do Congo no âmbito das irmandades religiosas, costume similar a práticas atuais de determinados grupos de Congado do Brasil, já ocorria na América Portuguesa desde o século XVII. Segundo a autora, essa informação seria atestada por documentos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Recife, datados de 1674. Em nota Souza afirma que a fonte dessa informação poderia ser encontrada em Manuscritos da Igreja de Nossa Senhora dos Rosários dos Homens Pretos, localizada na cidade do Recife. No entanto, em visita à referida igreja, no dia 27 de fevereiro de 2004, não foi possível encontrar qualquer documento que comprovasse essa afirmação. Segundo a funcionária responsável pela documentação da Igreja, há mais de 50 anos não existem documentos dessa natureza naquele local. Ainda de acordo com essa informante, os documentos da igreja haviam sido levados para o Museu do Negro, também localizado em Recife. Da mesma forma que na igreja, não foram encontradas no Museu informações que pudessem comprovar a existência do documento mencionado por Souza. A mesma autora, em outra parte de sua obra, contradiz a própria afirmação de que a época de origem dos festejos de coroação de Reis Negros no Brasil seria o século XVII, ao afirmar: “as eleições de reis negros, sobre as quais só encontramos pistas mais consistentes para o final do século XVIII e para o século XIX, deram-se predominantemente no âmbito das ‘irmandades de homens pretos’ [...]” (SOUZA, 2002, p. 183).

Cascudo (1988) apresenta a mesma data de Souza (2002), 1674, como época em que já acontecia a coroação dos reis do Congo na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Recife. No entanto, segundo o autor, a fonte dessa informação estaria arquivada na Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife. Em duas visitas a esse local não encontrei qualquer documento que pudesse comprovar o fato apresentado por Câmara Cascudo. Outros autores que também mencionam a data de 1674 como época do primeiro registro de coroação dos reis do Congo (PEREIRA; GOMES, 2000; LUCAS, 2002), tomam como referência a informação apresentada por Cascudo (1988).

José Ramos Tinhorão é outro pesquisador que acredita que o início desses festejos foi ainda no século XVII. Em suas obras (1972, 1988) o autor apresenta uma série de relações históricas e sociais que, segundo as suas concepções, servem de base para evidenciar a provável data de origem da manifestação. Porém, Tinhorão não apresenta qualquer documento que possa, de fato, comprovar as suas hipóteses e afirmações.

Outros autores que fizeram referências a possíveis datas de origem do Congado remetem à possibilidade de que manifestação tenha se consolidado, no território brasileiro, somente no século XVIII. Segundo Alvarenga (1950, p. 91), a mais velha notícia ligada aos Congos e Congados data de 1760, portanto quase 100 anos após a data fornecida por Souza (2002) e Cascudo (1988). Compartilhando da mesma perspectiva histórica de Alvarenga, Margarete Arroyo (2000) concebe a manifestação congadeira como expressão surgida no cenário cultural brasileiro a partir do século XVIII.

O que fica claro nos estudos de vários pesquisadores que se dedicaram à compreensão de aspectos históricos das origens do Congado no Brasil, é que a data das primeiras manifestações desse festejo no país está aproximadamente entre os Séculos XVII e XVIII, não sendo possível, com base no estudo realizado, apresentar uma data precisa que possa ser comprovada com exatidão.

Um fator preocupante evidenciado na revisão da literatura para este estudo, abordando os trabalhos específicos sobre grupos de Congado em diferentes contextos brasileiros, é a freqüente reprodução de citações sem consulta a documentos originais. Esse fato levanta uma problemática emergente que precisa ser repensada nos estudos que enfocam aspectos históricos, sem necessariamente terem tal concepção como centro do trabalho. Muitas vezes a difusão de uma mesma informação se multiplica em diversas obras, sem uma coerente investigação sobre a veracidade dos fatos apresentados. Essa reprodutibilidade pode gerar, em alguns casos, como tem acontecido em estudos sobre o Congado, uma perpetuação de informações errôneas e descontextualizadas das realidades dos fenômenos estudados.

Buscando não cair na armadilha de favorecer a disseminação de fatos não comprovados sobre as origens do Congado, este trabalho se limitou a apresentar dados que puderam ser verificados e a discutir obras que enfocaram o tema, fazendo referências precisas às fontes consultadas.

A partir da visão mais abrangente da manifestação no Brasil, apresento, a seguir, uma discussão específica do Congado em Minas Gerais, com o intuito de refletir sobre características intrínsecas ao fenômeno no Estado.

A manifestação congadeira em Minas Gerais

Minas Gerais é um dos estados brasileiros que possuem a maior concentração de grupos de Congado em seu território. Atualmente existem registros da manifestação em diferentes regiões do Estado, e a diversidade das expressões dos grupos nesse contexto evidenciam a importância do festejo para o universo cultural mineiro.

De acordo com Lucas (2002, p. 46), o relato mais antigo de ocorrência do Congado em Minas Gerais foi feito por André João Antonil ao descrever, em sua obra de 1711, sobre costumes de negros que, por ocasião das festas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, elegiam reis, rainhas, juizes e juizas.³

A vinda de negros para Minas Gerais e, conseqüentemente, a constituição de elementos da cultura africana no Estado, se deu numa época em que os portugueses, exauridos com a guerra em Palmares e com a desestruturação da produção de açúcar, imigraram para Minas Gerais atrás das minas de ouro. Assim, de acordo com Marco Aurélio Luz, muitos escravos que foram para as minas eram ex-quilombolas aprisionados, vindos de Pernambuco e da Bahia (LUZ, 2000, p. 345).

Segundo Bastide (1971, p. 133-134), com a chegada dos negros em Minas Gerais, logo os quilombolas se espalharam, fazendo dos quilombos do Estado importantes universos de caracterização étnico-culturais, pois, além de constituírem uma forte estrutura organizacional, esses quilombos compreenderam uma população de 20.000 negros que tinham afluído de todos os cantos do Brasil.

A imigração forçada de escravos para Minas Gerais estabeleceu as bases das irmandades leigas de negros até aproximadamente 1701, quando um alvará foi expedido pelo governo geral, proibindo tráficos internos como o que acontecia no Estado. No entanto, o tráfico escravista continuou assegurando a exploração das minas, e fomentando a chegada de mais negros ao território mineiro (LUZ, 2000, p. 347).

Segundo a perspectiva de Garcia (2001) o tráfico interno de negros “[...] proporcionou o campo para o intercâmbio lingüístico, sexual e religioso entre escravos e ex-escravos e misturou as grandes nações africanas” (GARCIA, 2001, p. 29). Esse fato estabeleceu em todo o país, e mais especificamente em Minas Gerais, novas estruturas e definições da cultura dos africanos.

³ A autora cita como fonte dessa informação a obra “*Folclore brasileiro: Minas Gerais*” de Saul Martins, publicada pela Editora da UFMG e pelo Instituto Nacional do Folclore – FUNARTE, em 1982.

Como os negros levados para Minas eram retirados de diferentes regiões do Brasil, aconteceu, no Estado, uma das maiores fragmentações de elementos culturais dos grupos étnicos da África que eram trazidos para território brasileiro. Esse aspecto acende a hipótese de que tal fator tenha impulsionado a força que os grupos de Congado ganharam nesse contexto. Separados de suas etnias originárias, os negros transplantados para Minas perdiam a força das suas tradições “puramente” africanas, no que se refere a aspectos como os rituais religiosos, as festividades coletivas, e os demais costumes e significados culturais.

Os territórios litorâneos que recebiam um fluxo grande e contínuo de negros de uma mesma região, ou de regiões próximas, da África conseguiram manter maior homogeneidade de negros com características culturais similares. Assim, nessas localidades, as expressões da cultura afro se mantiveram mais próximas dos seus traços originários, como é o caso do Candomblé na Bahia.

Vinculada às origens do Congado em Minas Gerais há também a história de Francisco da Natividade, o Chico Rei, antigo rei africano que teria vindo como escravo para Vila Rica, no Séc XVIII e, após ter trabalhando nas minas, conquistou sua liberdade e ajudou na alforria de vários outros escravos. Chico Rei fundou a irmandade de Santa Efigênia e construiu no Bairro do Alto da Cruz uma igreja para o culto dessa santa, sendo posteriormente coroado rei da festa de Nossa Senhora do Rosário pelo Bispo de Diamantina (LUCAS, 2002, p. 46)⁴. Segundo Luz, Chico Rei também comprou a mina da “Encardideira”, libertando inúmeros irmãos e reconstruindo espaços sociais necessários à continuidade dos valores africanos e à formação existencial negra na cidade de Vila Rica (LUZ, 2000, p. 347).

Atualmente, o ritual congadeiro em Minas Gerais acontece durante festejos em homenagem a santos como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Divino Espírito Santo. A época de realização dos festejos varia conforme o calendário de cada região do Estado, acontecendo mais freqüentemente entre os meses de agosto e outubro.

Os grupos de Caboclinhos, Candombe, Catopês, Cavalhada, Congo, Marujada, Moçambique e Vilão constituem a totalidade do Festejo congadeiro no Estado, sendo que cada região possui singularidades, tanto nas subdivisões de grupos de Congado existentes em cada contexto, quanto nas características definidoras da identidade de cada grupo.

⁴ Mais detalhes sobre a história de Chico Rei podem ser encontrados em Gomes e Pereira (2000, p. 245).

Catopês, Marujos e Caboclinhos: festejando o Congado em Montes Claros

Montes Claros está localizada no norte de Minas Gerais, a cerca de 420 km da capital mineira (Belo Horizonte), sendo considerada a 5ª maior cidade do Estado, com uma população de 336.132 habitantes⁵ (FIG. 1). Essa cidade é o mais importante pólo industrial da região norte mineira, sendo servida por rodovias federais e estaduais que a colocam como o 2º maior entroncamento rodoviário nacional. A BR 251, que liga a cidade à BR 116, é a principal via de ligação do Sudeste com o Nordeste do país⁶.



FIGURA 1 – Montes Claros e sua localização no Estado de Minas Gerais.

Fonte: Mapa de Minas Gerais (2005). Disponível em: <http://geocities.yahoo.com.br/fernandomcvbr/mapamg.html>.

Culturalmente, Montes Claros possui grande diversidade de manifestações populares, sendo uma das mais importantes referências do Estado. Nesta cidade, podem ser encontradas expressões musicais distintas como grupos Folias de Reis e de Serestas, violeiros, compositores regionais e uma série de manifestações que usam a música como principal meio de difusão dos seus costumes e de suas performances.

⁵ Dados obtidos no *site* oficial do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2005).

⁶ Dados obtidos no *site* do Núcleo de Ciências Agrárias da Universidade Federal de Minas Gerais (2005).

Fazendo parte desse universo, os grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos festejam as suas tradições inter-relacionando-as com outras dimensões do contexto social. Durante determinada época do ano, esses grupos (re)vivem uma manifestação secular que constitui na atualidade uma das fortes expressões da cultura montesclareense.

Na cidade, o termo Congado praticamente não é utilizado, sendo essa nomenclatura estranha a grande parte dos seus moradores.⁷ Assim, os grupos de Catopês, Marujos, e Caboclinhos são conhecidos pelos seus respectivos nomes.

Em sua configuração atual, o Congado em Montes Claros se subdivide em seis grupos, sendo três Ternos de Catopês, duas Marujadas e um grupo de Caboclinhos. A constituição desse universo, que compreende a cultura congadeira na contemporaneidade, se consolidou historicamente em meio a uma série de fatores socioculturais que alicerçaram a caracterização do Congado na cidade.

Visibilidade social, preconceitos, subordinação, conflitos internos, e outros aspectos sociais, inter-relacionados à totalidade performática das primeiras expressões com características do Congado montesclareense, constituíram as raízes originárias dos costumes, das crenças, do ritual e dos demais elementos da performance dos grupos atuais de Catopês, Marujos e Caboclinhos.

Aspectos históricos

Como em grande parte das culturas de tradição oral, a história dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos de Montes Claros apresenta lacunas que, pela falta de documentação e de registros históricos de suas origens e constituição, dificilmente serão preenchidas. Da mesma forma que a história do Congado em geral, temos na história dos Ternos de Montes Claros uma série de hipóteses, que serão discutidas e analisadas neste estudo, mas que não apresentam informações suficientes que possibilitem a determinação precisa de uma data de origem dessas manifestações na cidade⁸.

O registro encontrado como referencial mais antigo dos Ternos de Congado de Montes Claros é do ano de 1841, mencionado por Hermes de Paula (1979, p. 140-141) como

⁷ Apesar de o termo congado ser desconhecido por grande parte da população, como citado anteriormente, optei por utilizá-lo em algumas referências ao longo do trabalho, por se tratar de uma nomenclatura de uso comum entre pesquisadores e de uma expressão utilizada no cenário da Festa de Montes Claros, como por exemplo “O Encontro dos Grupos de Congado” que acontece durante o domingo do período festivo-religioso.

⁸ Importante referência para essa parte do trabalho foi a dissertação de mestrado de Jean Joubert Freitas Mendes, intitulada *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG*, defendida em abril de 2004 no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia.

sendo o período do primeiro acontecimento que se tem notícia sobre esses grupos na cidade. Para comprovar sua hipótese, o autor faz menção ao Mestre de Catopês Geraldo Leite da Silva – Geraldo Velho –, do Terno de São Benedito, descrevendo uma música que teria sido composta pelo Mestre “para as festas da coroação de D. Pedro II, em 8-9-1841” (PAULA, 1979, p. 141), fato que comprovaria a existência de Ternos de Catopês em Montes Claros desde essa época. É importante enfatizar que o autor não apresenta, em sua obra, fontes que possam dar suporte comprovado às suas afirmações.

A partir de uma pesquisa realizada em jornais de Montes Claros e outros documentos diversos, capazes de fornecer informações específicas sobre as origens desses festejos na cidade, foi possível encontrar, como referência mais antiga, a reportagem do *Jornal Montes Claros*, de 17 de agosto de 1916. Devido ao estado de deterioração desse documento, algumas palavras não estão legíveis, mas o texto não deixa dúvida sobre as informações que fazem referência aos Ternos de Catopês e Marujada, ficando comprovado que desde essa época já aconteciam, no mês de agosto, festejos e rituais praticados por esses grupos (JORNAL MONTES CLAROS, 1916).

O *Jornal Montes Claros* também traz, em edições de 1917, informações que comprovam temporadas festivas de grupos de Congado no contexto sociocultural da cidade. Nesse sentido, a edição do jornal do dia 23 de agosto de 1917, faz menção à presença dos Catopês e da Marujada, descrevendo no seu artigo a seguinte informação: “no dia 16 celebraram-se os festejos em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, constando os mesmos de missa e procissão solene, procedidas dos reinados grandemente concorridos e abrilhantados pelos *catopês*⁹ e *marujada*” (JORNAL MONTES CLAROS, 1917, p. 3). Comentando ainda sobre os festejos, o jornal faz menção a mais dois dias de festa. De acordo com o artigo publicado, no dia 17 de agosto de 1917 realizou-se uma celebração festejando São Sebastião. O autor do artigo comenta: “As festas propriamente de rua e para o povo, foram magníficas e muito concorridas, estando a todos os actos presentes os *catopês* e a *marujada*” (JORNAL MONTES CLAROS, 1917, p. 3). Concluindo as referências às festas, encontram-se, ainda, informações sobre os festejos do Divino Espírito Santo, realizado no dia 18 de agosto: “houve [...], nesse dia, comparecendo à missa e à procissão, a nota alegre (ao menos para a meninada) dos diversos ternos de *catopês* e *marujada*” (JORNAL MONTES CLAROS, 1917, p. 3).

⁹ Algumas regiões do país utilizam o termo Catopés ou Catupés ao invés de Catopês. Não foi possível comprovar se em Montes Claros já se fez uso da palavra Catopés para designar a manifestação existente na cidade, ou se o uso do termo, no artigo mencionado, foi uma descrição particular do autor da reportagem.

A partir das informações encontradas nesses jornais, fica evidente que desde 1916 já havia festejos com rituais similares aos de hoje, em que participavam os Catopês e Marujada. O uso da expressão “diversos ternos”, descrita na citação acima, demonstra que nesse período já existia mais de um grupo de Catopês atuando na cidade.

Outras indicações contidas no *Jornal Montes Claros*, na edição de 17 de agosto de 1916, fazem referência aos grupos de Catopês e Marujada como “tradições e costumes”. O uso desses termos remete à idéia de que essa manifestação já era algo historicamente estabelecido como expressão da cultura popular da cidade, o que fortalece a perspectiva de que a performance desses grupos acontece em Montes Claros, pelo menos, desde o século XIX.

Além dos Ternos que constituem atualmente a expressão congadeira na cidade, há registros de que já existiu em Montes Claros grupos de Congado conhecidos como Cavahada¹⁰. Essa manifestação, segundo informações do jornal da Festa de Agosto de 2002, ocupou lugar de destaque nos festejos, principalmente junto à classe de maior poder aquisitivo e ascensão social da cidade. Em estudo realizado sobre o Congado mineiro, Saul Martins descreve a cavahada – uma dramatização da luta entre Mouros e Cristãos – como uma das categorias integrantes da família do Congado¹¹. Segundo o autor, ela representa “o congadeiro montado” (MARTINS, 1988, p. 43). Martins ainda afirma que essa prática teve forte incidência até a década de 1960, mas com o passar do tempo entrou em decadência, estando praticamente extinta no território mineiro. Em Montes Claros a Cavahada, a exemplo do que acontece em grande parte das regiões do Estado, também não existe mais, mas é possível encontrar registros da manifestação na cidade até a década de 1960. Informações sobre a Cavahada ainda estão preservadas em jornais da época, em publicações de escritores de Montes Claros e em fotos e demais documentos que circulam nos jornais produzidos atualmente pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade.

Tendo em vista a precariedade de fontes escritas que ofereçam dados sobre a origem dos grupos do Congado em Montes Claros, os relatos orais constituem fontes importantes para compreensão de aspectos relacionados à história desses festejos na cidade.

Tomando como base entrevistas realizadas com pessoas diretamente relacionadas ao universo da manifestação, mais especificamente aos Ternos de Catopês, foram construídas

¹⁰ Um estudo mais detalhado sobre Cavahadas pode ser encontrado na obra *Cavahadas de Pirenópolis* de Carlos Rodrigues Brandão (1974).

¹¹ Saul Martins (1988) utiliza o termo Cavaleiros de São Jorge, ao invés de Cavahada. O significado desses dois termos designa manifestações com as mesmas características dentro do Congado, mas com variações que se configuraram de acordo com a região do festejo.

perspectivas relevantes para o entendimento de fatores significativos para a constituição dos grupos. A memória oral de integrantes mais antigos e de pessoas relacionadas ao contexto cultural dos Catopês, preserva informações significativas, mas não possibilita uma definição precisa sobre a origem dos grupos em Montes Claros.

Zanza, o mais antigo dos Mestres atuantes na cidade, afirma que nos dias de hoje não é mais possível estabelecer a época de caracterização dos grupos de Catopês em Montes Claros. Segundo ele, não há como precisar tal informação, nem mesmo no que se refere à constituição do seu próprio grupo. Questionado sobre uma possível data de origem do seu Terno, o Mestre afirma: “*isso aí fica no ar!*” Zanza enfatiza que desde criança perguntava a o seu avô¹², que era Mestre do grupo que ele comanda atualmente, sobre as origens dos Catopês. Em resposta, o antigo Mestre sempre deixava claro que não tinha informações precisas sobre essa questão (MESTRE ZANZA, 2004a)¹³.

O Mestre João Farias, outro veterano que está no comando de um dos Ternos de Catopês de Nossa Senhora do Rosário, também demonstra sua dúvida quanto às origens da manifestação. Nesse sentido o Mestre relata:

[...] a história de Catopê em Montes Claro [...] o povo fala que é lenda mais num sei, [...] foi no tempo dos escravo. Essa época vem rodano dês do tempo dos escravo, que Montes Claro tinha era quatro casa. [...] Quatro casa que os mais véi antigo conta, né? Que isso é véi de mais de cem ano! (MESTRE JOÃO FARIAS, 2003)¹⁴.

No depoimento do Mestre João Farias, fica evidente que ele não tem grande conhecimento sobre as origens dos grupos de Catopês, e que as informações superficiais que guarda foram repassadas por pessoas mais velhas da cidade que tinham alguma informação sobre a origem dos grupos. No entanto, o relato do Mestre enfatiza a idéia de que essa manifestação existe há mais de um século.

Entre os vários fatores e nomes associados às primeiras informações existentes sobre os Catopês, possivelmente a mais antiga das manifestações do Congado em Montes Claros, estão referências a Gregório Gama e a Sebastião Gama, que foram dois importantes nomes para a constituição dos grupos com as características que apresentam na atualidade. Relatos apontam os membros da família Gama como sendo os responsáveis pela configuração dos Catopês em Montes Claros, mais especificamente no que se refere aos dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário, existentes na cidade.

¹² Pacífico Pimenta (avô do Mestre Zanza) é o mais antigo Mestre – que se tem relatos consistentes –, do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza.

¹³ Entrevista gravada em fita cassete no dia 08/05/2004.

¹⁴ Entrevista gravada em fita cassete no dia 29/06/2003

De acordo com informações fornecidas por João de Sena¹⁵ os criadores dos Ternos de Catopês de Nossa Senhora do Rosário seriam de fato os irmãos Sebastião e Gregório¹⁶, que vieram, para Montes Claros, de um lugar conhecido como Gama, localizado na região do Serro, no leste do Estado. Segundo as palavras de João de Sena, “*a família veio da divisa do Espírito Santo com Minas, e a cidade onde eles morava [...] chama Gama. Por isso que o nome deles é Gregório Gama e Sebastião Gama. A família deles é Rodrigues*” (JOÃO DE SENA, 2003)¹⁷.

Descrevendo sobre como era a Montes Claros quando os irmãos Gama chegaram à cidade, João de Sena comenta:

Quando eles vieram pra qui, Montes Claros era uma vilazinha chamada “Arraial das Formigas”. [...] quando eles veio era arraial, não tinha prefeito, não tinha paróquia, não tinha nada! Na idade de dezoito ano, os menino, meus primos todos, foram folião deles lá. Aonde tinha os menino de Gregório quase todos eles era Dançante. A famia era quase que os dançante era eles só... [...] um Terno que era só gente preto, preto mesmo (JOÃO DE SENA, 2003)¹⁸.

João de Sena enfoca em seus relatos dois aspectos principais: o primeiro diz respeito a sua afirmação de que o Terno pioneiro de Nossa Senhora do Rosário foi criado em Montes Claros pelos irmãos Sebastião Gama e Gregório Gama; e o segundo esclarece que na mesma época de origem do primeiro Terno de Nossa Senhora do Rosário, também foi criado o Terno de São Benedito por membros de uma outra família. Segundo João de Sena o principal responsável pela criação do Terno de São Benedito se chamava Melquíades¹⁹.

As afirmações de João de Sena apresentam algumas perspectivas que se relacionam a fatores descritos por outros relatos e caminham na mesma direção de informações obtidas em fontes bibliográficas da cidade. No entanto, a versão desse informante, de que a origem do Terno de Nossa Senhora do Rosário estaria associada à família Gama é contradita pelo Mestre Zanza. Segundo o Mestre, que convive no contexto dos Catopês desde que nasceu, o Terno de Nossa Senhora do Rosário, que hoje é comandado por ele, já existia antes da chegada dos

¹⁵ João de Sena não tem uma história como integrante dos Catopês, mas é membro da família Gama, filho de Joaquim Gama e sobrinho dos irmãos Gregório e Sebastião, que têm ralação direta com os Ternos de Catopês. Segundo João de Sena, o sobrenome original da família é Rodrigues, mas pela região de origem ficaram conhecidos pelo sobrenome de Gama.

¹⁶ De acordo com João de Sena o sobrenome original da família é Rodrigues, mas pela região de origem ficaram conhecidos pelo sobrenome de Gama.

¹⁷ Entrevista gravada em fita cassete no dia 14/10/2003.

¹⁸ Entrevista gravada em fita cassete no dia 14/10/2003.

¹⁹ O Mestre Melquíades é citado no trabalho de Paula (1979, p. 144), como sendo um dos primeiros Mestres do Terno de São Benedito.

irmãos Gama, e que eles eram integrantes do Terno quando este ainda era comandado pelo seu avô. O Mestre Zanza relata que os dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário existentes atualmente em Montes Claros, o seu e o do Mestre João Farias, eram, na verdade, um único grupo. Depois de alguns anos esse grupo se subdividiu em dois, ficando o Terno mais antigo sobre a responsabilidade do seu avô e o novo grupo sob a responsabilidade dos irmãos Gama. Nesse sentido o Mestre Zanza declara:

Esse grupo, que é de João Farias, é [que foi] dos Gama, foi assim: existia um grupo só, que era o nosso. Mas teve um negócio aí de tanta da gente querê mandar, aí eles [os irmãos Gama] pediu prá meu avô, pai de meu pai, se eles podia fazê o segundo grupo; que ficava esse tanto de gente mandano que num dava certo; se papai aceitava mais meu avô. Ai ele falo: Ó, pode! (MESTRE ZANZA, 2004)²⁰.

Dessa forma, os irmãos Gama teriam sido brincantes do Terno comandado pelo Mestre Américo Pacífico, avó de Zanza, e só posteriormente criaram e passaram a comandar um segundo Terno, que é, atualmente, o grupo comandado pelo Mestre João Farias.

O Mestre Zanza confirma a perspectiva de que o Terno de São Benedito, atualmente comandado pelo Mestre Zé Expedito, surgiu praticamente na mesma época do seu Terno. Assim, esses dois grupos seriam os primeiros que constituíram a manifestação dos Catopês em Montes Claros, tendo origem, posteriormente, o segundo Terno de Nossa Senhora do Rosário.

Com base nos dados obtidos nos relatos orais, como os descritos e analisados acima, nas referências publicadas em fontes bibliográficas históricas da cidade, como o livro de Paula (1979) que indica a presença dos Catopês em Montes Claros já 1841, e nas informações contidas em jornais da cidade, já discutidas e analisadas anteriormente, é possível acreditar que os Catopês foram de fato a primeira expressão do Congado em Montes Claros, caracterizando-se como uma manifestação da cultura popular da cidade desde a primeira metade do século XIX.

Em meio às muitas dúvidas e às lacunas existentes no contexto histórico dos Ternos de Catopês, tenho consciência da impossibilidade de estabelecer certezas fundamentadas em comprovações concretas sobre as origens desses grupos em Montes Claros. O que é possível afirmar, com base nas análises dos dados da pesquisa, é que essa manifestação faz parte da cultura montesclareense, acompanhando e fazendo parte das expressões culturais constituídas e

²⁰ Entrevista gravada em fita cassete em 08/05/2004.

estabelecidas nessa sociedade, desde o início do desenvolvimento urbano da cidade, época que ainda era o “Arraial das Formigas”²¹.

A partir das perspectivas históricas apresentadas neste estudo, demonstrarei a seguir aspectos dos festejos dos Ternos de Catopês, Marujos e Caboclinhos na atualidade, refletindo sobre as suas principais características e estruturas nos tempos atuais.

Os Catopês, Marujos e Caboclinhos na atual realidade de Montes Claros

A estruturação atual da Festa de Agosto, contexto em que os Catopês, Marujos e Caboclinhos realizam o seu ritual, confronta, visivelmente, aspectos tradicionais de práticas performáticas e ritualísticas, como as desses grupos, com dimensões da modernidade, expressadas na forte ascensão da mídia, no uso de novas tecnologias para a configuração e concepção da Festa, e na estruturação do espetáculo em que se transformou esse evento em Montes Claros.

Dialogando com as múltiplas facetas socioculturais contemporâneas em torno de suas expressões, os Catopês, as Marujadas e os Caboclinhos têm mantido bases “tradicionais” de suas manifestações, preservando aspectos fundamentais para a definição de suas identidades e para o cumprimento do ritual e de suas distintas funções no universo dos grupos.

Nesse contexto, as Marujadas, os Caboclinhos e principalmente os Ternos de Catopês têm ganhado visibilidade em todo o Estado, tornando-se foco da atenção de fotógrafos, repórteres, pesquisadores e de membros da sociedade em geral. Os seis grupos que hoje compõem a totalidade do universo congadeiro em Montes Claros tornam a cada ano suas práticas festivo-religiosas (re)atualizadas e (re)inseridas no mutante universo sociocultural que vivemos na atualidade.

O campo de constantes trocas, imposições e redefinições de valores culturais distintos tem permeado o universo desses grupos estabelecendo suas estruturações atuais. Na contemporaneidade essas manifestações se adequam às novas perspectivas sociais, mas encontram as suas formas particulares de preservar e manter os valores e significados de uma “tradição” que a cada ano se renova, sem perder a essência de suas raízes histórico-culturais e os seus traços identitários.

²¹ O “Arraial das Formigas” foi elevado à Vila pela Lei de 13 de outubro de 1831, recebendo o nome de “Vila de Montes Claros de Formigas”. Posteriormente, em 03 de julho de 1857, a Vila passou à cidade – Cidade de Montes Claros (MONTES CLAROS, 2005).

As Marujadas

O enredo da Marujada constitui a fusão de elementos de tradições luso-espanholas. Os grupos encenam lutas entre mouros e cristãos em grandes feitos náuticos que resultam na vitória do catolicismo sobre os muçulmanos.

Montes Claros possuía, até o ano de 2001, apenas um grupo de Marujos que, a partir de 2002, se subdividiu, constituindo as duas Marujadas existentes atualmente na cidade. Assim, temos a Marujada do Mestre Nenzim (FIG. 2), que é a mais antiga, e que deu origem ao outro grupo, e a Marujada do Mestre Miguel (FIG. 3). Ambos os grupos são devotos do Divino Espírito Santo e têm características similares nos seus aspectos plásticos, cênicos e musicais.



FIGURA 2 – Mestre Nenzim.



FIGURA 3 – Mestre Miguel.

Os Marujos usam vestimentas com as cores azul e vermelho - o azul representando os cristãos e o vermelho representando os mouros (FIG. 4). Os dançarinos (porta-bandeiras) abrem passagem para o grupo com as suas coreografias (FIG. 5), enquanto o Mestre (no caso da Marujada também chamado de capitão) vem à frente dos demais integrantes, com sua espada, conduzindo a performance do Terno nos distintos momentos e situações do ritual.

a)



b)



FIGURA 4 – Roupas dos Marujos.



FIGURA 5 – Dançarinos da Marujada.

As letras das músicas retratam o enredo da performance, e o uso de instrumentos harmônicos estabelece o sistema tonal como característica predominante na música desses grupos.

O instrumental é composto por cavaquinhos, violões e violas, sendo que o único instrumento de percussão utilizado é o pandeiro.

Na estruturação das vozes, o padrão utilizado é “solo x coro” que é a base da performance do canto em todos os seis grupos de Congado de Montes Claros. A primeira parte do canto é sempre entoada a duas vozes, sendo a segunda com intervalo de 3ª ou 5ª acima da voz principal do Mestre, e o coro responde com subdivisões vocais dentro da estruturação harmônica, utilizando, basicamente, a nota fundamental do acorde e intervalos de 3ª, 5ª e 8ª.

Os Caboclinhos

Os Caboclinhos retratam historicamente a figura do índio brasileiro, associado à Confraria de Nossa Senhora do Rosário. Em Montes Claros existe atualmente apenas um grupo dessa natureza, que é comandado pelo Mestre Joaquim Poló (FIG. 6). Da mesma forma que as duas Marujadas, o Terno de Caboclinhos também é devoto do Divino Espírito Santo.

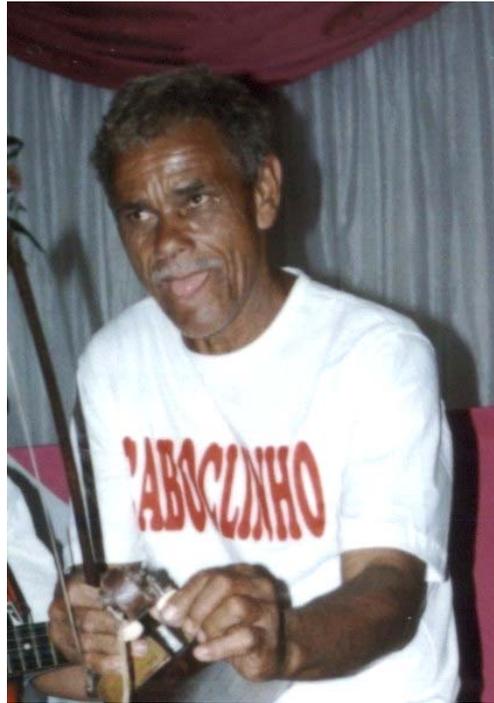


FIGURA 6 –Mestre Joaquim Pólo.

Os trajes desse grupo simbolizam as vestimentas indígenas, com enfeites de penas coloridas adaptados às roupas vermelhas e brancas (FIG. 7). Os integrantes conduzem pequenos arcos e flechas que completam a caracterização plástica da manifestação. As flechas, quando arremessadas, não se livram do arco, devido ao ressalto e ao arame que as mantêm presas, e, por entrechoque, funcionam como marcador rítmico, ajudando a compor a sonoridade do grupo (FIG. 8).



FIGURA 7 – Roupas dos Caboclinhos.

Os Caboclinhos utilizam violões e violas como instrumentos principais, fato que também estabelece o padrão tonal como base de sua música. Um outro instrumento utilizado nesse Terno é uma rabeca, tocada pelo Mestre Joaquim Pólo (FIG. 9), que faz solos instrumentais e introduções das músicas. Esse grupo não utiliza instrumentos de percussão.



FIGURA 8 – Modelo do arco e flecha dos Caboclinhos.

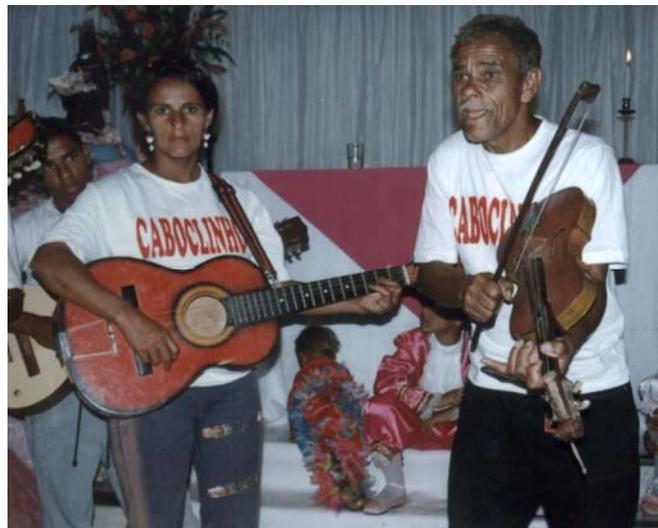


FIGURA 9 – Rabeca do Mestre Joaquim Pólo.

Nos Caboclinhos de Montes Claros, há forte presença de mulheres e crianças, fato que singulariza significativamente a manifestação nesse contexto. No que se refere ao canto, a melodia inicial de cada parte também é entoada a duas vezes, da mesma forma que nas Marujadas, só que executada por mulheres. A resposta do coro se estabelece dentro da estrutura dos acordes, em intervalos de 3^a, 5^a e 8^a.

Os Ternos de Catopês

Montes Claros possui atualmente três Ternos de Catopês, sendo dois grupos devotos de Nossa Senhora do Rosário e um devoto de São Benedito. Os elementos distintos que compõem a performance dos Catopês deixam evidente que esses grupos, em relação aos outros do Congado montesclarenses, são os que preservam maiores influências da cultura africana, no que diz respeito às suas configurações rituais e musicais.

Os Catopês apresentam pequenas variações nas cores de suas vestimentas, tendo em vista que nos Ternos de Montes Claros há uma predominância da cor branca como base da coloração das roupas dos integrantes (FIG. 10). No entanto, cores como o azul, o rosa, e o vermelho, que estão relacionadas aos santos devotados pelos grupos, podem apresentar nuances na composição dos figurinos, fazendo parte de detalhes e até mesmo da configuração geral da roupa dos Mestres e/ou de integrantes hierarquicamente mais importantes dentro dos Ternos.



FIGURA 10 – Roupas dos Catopês.

Os “capacetes”, adereços enfeitados com fitas coloridas, miçangas, espelhos e penas de pavão (FIG. 11 e 12), são elementos importantes da configuração visual dos Ternos de Catopês. A composição do capacete não tem uma estrutura única, variando entre os três Ternos e até mesmo entre os integrantes de um mesmo grupo (FIG. 11 e 12).

Os Catopês usam somente instrumentos de percussão, o que particulariza significativamente a música da manifestação em relação aos grupos de Marujos e Caboclinhos. O canto segue o padrão similar ao desses outros grupos: “solo x coro”. A estruturação musical, como também acontece nas Marujadas e nos Caboclinhos, está centrada no sistema tonal, apesar de os Ternos de Catopês não utilizarem instrumentos harmônicos. O capítulo 6 deste trabalho apresenta uma análise detalhada da música dos Catopês, no que se refere às suas estruturas e características.

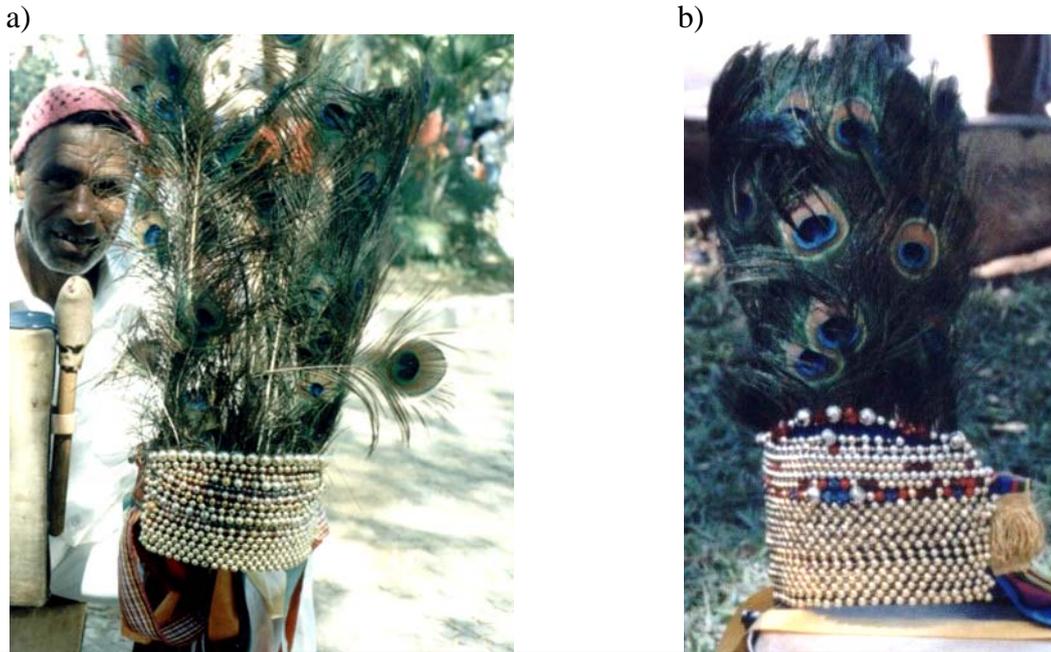


FIGURA 11 – Capacete dos Catopês.



FIGURA 12 – Capacete dos Catopês / espelhos e fitas coloridas.

O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias

João Batista Farias, o Mestre João (FIG. 13), nasceu em 15 de junho de 1943, e começou a participar dos Catopês em 1951, com 8 anos de idade. Segundo o relato do Mestre, seu pai²³ era “brincante” dos Catopês, e daí surgiu a influência para sua participação.

²² Homenagem a Pedrinho, integrante do Terno do Mestre Zanza, falecido no ano de 2004.

²³ José Soares Farias, pai do Mestre João Farias, foi brincante dos Catopês desde as primeiras décadas do século XX.



FIGURA 13 – Mestre João Farias.

João Farias se tornou Mestre em 1971, com 28 anos, estando até hoje no comando do Terno. O Mestre conta que quando Sebastião Gama²⁴ precisou afastar-se de sua função entregou o Terno para um outro integrante, que só saiu com o grupo durante um ano e não deu continuidade à função que lhe havia sido confiada pelo antigo Mestre. A partir daí, João Farias assumiu a posição de Mestre e, desde então, permanece na liderança do grupo (MESTRE JOÃO FARIAS, 2004a)²⁵.

O Mestre João Farias é um dos mais expressivos personagens da manifestação dos Catopês de Montes Claros na atualidade. A sua força e dinâmica no comando do Terno se destacam durante a performance dos grupos, dando visibilidade à sua atuação naquele contexto. Sua capacidade vocal também merece destaque, pois nos momentos de atuação coletiva dos Ternos o Mestre João Farias quase sempre é o solista dos grupos.

O Terno de Nossa Senhora do Rosário (FIG. 14), comandado pelo Mestre João, possui atualmente cerca de 60 integrantes, número que varia a cada ano, de acordo com as possibilidades dos brincantes para participarem da Festa. A força sonora desse grupo é um dos seus aspectos de maior destaque, dando ênfase à performance do Terno nos distintos momentos e situações do ritual.

²⁴ De acordo com dados históricos, apresentados e discutidos neste capítulo, Sebastião Gama foi o primeiro Mestre do Terno que atualmente é comando pelo Mestre João Farias.

²⁵ Entrevista gravada em fita cassete no dia 08/05/2004.



FIGURA 14 – Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias.

O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza

João Pimenta Santos Filho, o Mestre Zanza²⁶ (FIG. 15), nasceu no dia 03 de maio de 1933, e participa dos Catopês desde 1936, quando tinha apenas 3 anos de idade. Zanza se tornou Mestre muito jovem, com apenas 17 anos (em 1950), e desde essa época comanda o seu Terno, sendo o mais antigo Mestre de Catopês em Montes Claros na atualidade.

De acordo com Zanza ele assumiu o Terno após um acidente com seu pai²⁷, que foi o seu antecessor na liderança do grupo. Segundo ele, o pai era carpinteiro, e caiu do telhado de uma casa em época próxima à realização da Festa de Agosto. Sentindo que o seu estado de saúde era grave, o pai mandou chamá-lo e pediu que ele desse continuidade aos festejos naquele ano, assumindo a liderança do grupo. Zanza afirma que acreditava na recuperação do seu pai, e pensava que ele ainda teria muitos anos como Catopê. No entanto, o falecimento de seu pai não demorou a acontecer, e Zanza se tornou definitivamente o Mestre do grupo (MESTRE ZANZA, 2004)²⁸.

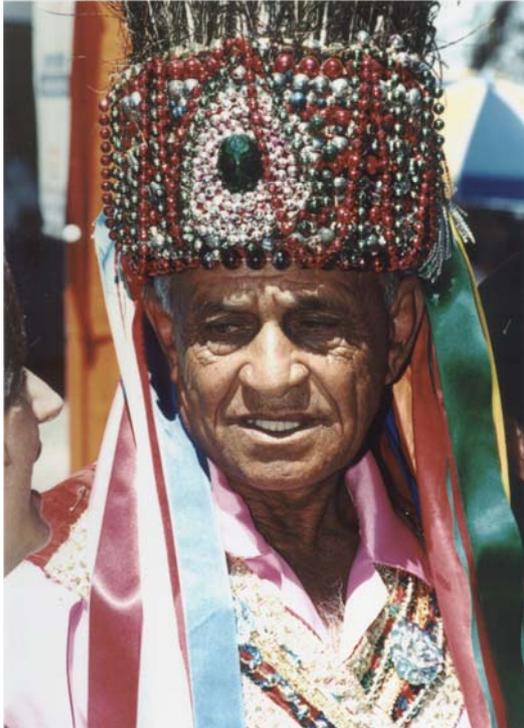
Zanza é o presidente da Associação dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos de Montes Claros, com importante papel na organização da Festa e na representação política dos grupos junto à Prefeitura Municipal e ao universo social da cidade. A figura desse Mestre é destacada pela imprensa, por pesquisadores, estudiosos e apreciadores do ritual, e por membros da sociedade em geral, fato que fez dele um ícone representativo da Festa de Agosto de Montes Claros.

²⁶ Segundo o Mestre, o apelido Zanza vem desde criança, e se consolidou por que ele estava constantemente andando e brincando pelas ruas do seu bairro, subindo em árvores, etc. Dessa forma, por ele viver “zanzano” [vagando] apelidaram-no de Zanza. O Mestre conta que também tem o apelido de Sabiá, atribuído por uma devota que freqüentava a igreja do Rosário, por causa da sua forma de cantar.

²⁷ O pai do Mestre Zanza se chamava João Pimenta Santos.

²⁸ Entrevista gravada em fita cassete no dia 08/05/2004.

a)



b)



FIGURA 15 – Mestre Zanza.

O Terno de Nossa Senhora do Rosário (FIG 16), comandado pelo Mestre Zanza, é o que tem atualmente o maior número de integrantes, cerca de 80 pessoas, quando o Terno está completo. Além do elevado número de participantes, o grupo possui, também, um grande número de integrantes adultos e com idade mais avançada, o que promove maior organização do Terno na sua performance.

Esse grupo, pela sua força no contexto da Festa, tem grande destaque social, configurando-se como importante referência da manifestação dos Catopês em Montes Claros. De acordo com os dados históricos discutidos anteriormente neste trabalho, há indícios de que esse seja o mais antigo dos Ternos da cidade.



FIGURA 16 – Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza.

O Terno de São Benedito do Mestre José Expedito

José Expedito Cardoso do Nascimento, o Mestre Zé Expedito (FIG. 17), nasceu em 27 de janeiro de 1943 e, com 5 anos de idade, em 1948, começou a brincar na Marujada. A partir de 1951, quando tinha 8 anos, Zé Expedito passou a participar dos Catopês, tornando-se Mestre por volta do ano de 1984.

a)



b)



FIGURA 17 – Mestre José Expedito.

Zé Expedito, que está no comando do Terno de São Benedito desde a década de 1980, assumiu a posição de Mestre a partir de uma decisão conjunta da Secretaria Municipal de Cultura com o Mestre Zanza, presidente da Associação dos Grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos de Montes Claros²⁹. Dessa forma, Zé Expedito é o mais recente Mestre de Catopês na atualidade, e o único que foi escolhido por uma decisão política externa ao grupo (MESTRE ZÉ EXPEDITO, 2003)³⁰. Decisão esta que levou em consideração a importância do Mestre como um participante experiente e conhecedor dos costumes e da tradição dos Catopês.

²⁹ Segundo Zé Expedito, quando ele entrou no Terno de São Benedito quem comandava o grupo era o Mestre Zequias. Quando este teve que se afastar, foi sucedido por um integrante que teve diversos problemas com alcoolismo enquanto estava no comando do grupo. Devido a este fato, que comprometia a performance do Terno, a Secretaria de Cultura e o Mestre Zanza tiveram que buscar uma alternativa para resolver o problema.

³⁰ Entrevista gravada em fita cassete no dia 20/12/2003.

O Terno de São Benedito (FIG 18), um dos mais antigos de Montes Claros, tem atualmente cerca de 40 integrantes, sendo quantitativamente o menor dos três Ternos de Catopês existentes na cidade. Esse grupo, pelo fato de ser o único devoto de São Benedito, apresenta características singulares em relação aos outros dois Ternos, principalmente quanto aos seus aspectos plásticos e musicais³¹.



FIGURA 18 – Terno de São Benedito do Mestre José Expedito.

A Festa de Agosto em Montes Claros

A Festa de agosto em Montes Claros se consolidou a partir da junção de três festejos religiosos: o de Nossa Senhora do Rosário, o de São Benedito e o do Divino Espírito Santo. Segundo o Antropólogo João Batista de Almeida Costa (2004)³², a partir da fundação da Diocese de Montes Claros, que aconteceu em 10 de dezembro de 1910³³, o bispo Dom João Pimenta³⁴ reuniu no mesmo calendário três festas religiosas que já aconteciam na cidade em épocas diferenciadas. Assim, a festa do Divino, que ocorria no período de Pentecostes, e a festa de São Benedito, que acontecia no mês de setembro ou outubro, foram somadas à festa de Nossa Senhora do Rosário, que já era realizada no mês de agosto (COSTA, 2004). Dessa forma, ficou estabelecido o período atual da Festa de Agosto de Montes Claros, que passou a celebrar Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, e o Divino Espírito Santo em um único acontecimento que congrega os rituais em devoção às três santidades.

³¹ Uma análise da música desse grupo, da mesma forma que a dos outros dois Ternos de Catopês, pode ser encontrada no capítulo 6 deste trabalho.

³² Entrevista, gravada em DVD, realizada no mês de agosto de 2003.

³³ De acordo com as informações do site “<http://www.arquimoc.org.br/provincia.html>” a fundação da “Diocese de MOC aconteceu no Pontificado do Papa Pio X, em 10 de dezembro de 1910, pela Bula ‘Postulat Sane’” (ARQUIDIOSECE DE MONTES CLAROS, 2005).

³⁴ Dom João Antônio Pimenta foi o primeiro Bispo da Diocese de Montes Claros, ficando no comando da Igreja católica dessa cidade até a data do seu falecimento em 1943.

No contexto dessa Festa, os grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos são os grandes atores que engendram os costumes, as crenças e todos os demais significados característicos do ritual na atualidade, celebrando a fé e a devoção aos santos a partir da (re)criação de momentos extraordinários de convívio social, que configuram a performance desses grupos em Montes Claros.

Brincadeiras populares que se realizam no âmbito de festas como as dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos, demonstram que a cultura popular se caracteriza como um todo integrado e dinâmico, inseparável da vida cotidiana. Essas brincadeiras, que têm um caráter dramático em muitas manifestações, dão forma a folguedos que inter-relacionam as festas a uma amplitude de valores socioculturais. De acordo com as palavras de Ferreira e Cavalcanti:

[...] o folguedo é o objeto em ação, aberto e contraditório, ligado ao passado e continuamente adaptado ao presente. [...] Os folguedos [são, ainda,] uma exigência crítica de construção simbólica de identidade: um caminho para captar a originalidade de formação da cultura brasileira e sua dinâmica (FERREIRA; CAVALCANTI, 1997, p. 14).

Assim é a Festa de Agosto de Montes Claros, uma expressão cultural que tem se renovado na contemporaneidade, associando fatores como religião, entretenimento, (re)afirmação social e uma série de outras dimensões que se confrontam nesse universo cultural e que acabam determinando aspectos diretamente relacionados à estruturação da Festa e às definições identitárias dos grupos que dão forma e sentido à sua existência. Decisões políticas, muitas vezes, reformulam os espaços e a concepção organizacional do festejo e dos rituais que o envolvem, com o intuito de dar maior visibilidade à Festa e tornar esse fenômeno mais organizado dentro de perspectivas externas à verdadeira realidade da manifestação. No entanto, a essência do festejo é preservada nas músicas, nas coreografias, na religiosidade e em toda a complexidade simbólica dessas expressões, que só pode ser percebida através de uma vivência acurada do universo dos Catopês, Marujos e Caboclinhos.

A estrutura atual da Festa de Agosto

A Festa de Agosto acontece durante cinco dias, na terceira semana do mês, sendo iniciada na quarta-feira e encerrada no domingo. A estrutura atual da Festa está organizada da seguinte forma (QUADRO 1):

QUADRO 1

Estrutura atual da Festa de Agosto de Monte Claros

	Quarta-Feira	Quinta-feira	Sexta-feira	Sábado	Domingo
Manhã		- Reinado de Nossa Senhora do Rosário - Missa em homenagem à Santa	- Reinado de São Benedito - Missa em homenagem ao Santo	- Reinado do Divino Espírito Santo - Missa em homenagem ao Santo	- Encontro dos grupos de Congado
Tarde					- Procissão
Noite	- Visita à casa do mordomo de Nossa Senhora do Rosário - Levantamento do Mastro com a bandeira da Santa	- Visita à casa do mordomo de São Benedito - Levantamento do Mastro com a bandeira do Santo	- Visita à casa do mordomo do Divino Espírito Santo - Levantamento do Mastro com a bandeira do Santo		- Missa de encerramento da Festa

As diferentes situações na estruturação da Festa

Momentos e situações diversificados se juntam na estrutura da Festa, criando aspectos particulares para cada etapa do ritual e estabelecendo as bases gerais que dão forma e característica aos festejos de agosto na atualidade. Para uma compreensão significativa da variedade de situações vivenciadas durante a manifestação dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos é importante apresentar as etapas que constituem a base dessa festividade em Montes Claros. De forma ampla, a Festa de agosto conta com sete situações distintas que são inter-relacionadas pela performance dos grupos durante o ritual. Essas situações se estabelecem nas visitas às casas dos mordomos, no levantamento dos mastros, nos reinados e no império, nas missas em homenagem aos santos, no encontro dos grupos de Congado, na procissão e na missa de encerramento.

As visitas às casas dos mordomos

Os mordomos são pessoas da comunidade sorteadas para guardarem as bandeiras dos santos de um ano para o outro. A cada ano a Festa tem três mordomos: o de Nossa Senhora do Rosário, o de São Benedito e o do Divino Espírito Santo. No período de realização do ritual os grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos vão até a casa dessas pessoas buscar a bandeira e conduzi-la até a Igreja do Rosário³⁵ (FIG. 19).

³⁵ A igreja do Rosário fica localizada na Praça Portugal, no cruzamento da rua Governador Valadares com a Avenida Coronel Prates. Essa Igreja é, atualmente, o local onde são realizadas as missas durante os festejos de agosto. Em frente ao templo acontece o levantamento dos mastros.



FIGURA 19 – Igreja do Rosário de Montes Claros.

O levantamento dos mastros

Chegando à Igreja, os grupos realizam o levantamento do mastro, um momento solene onde a cada dia se ergue uma das bandeiras, homenageando os santos devotados. Segundo o depoimento dos três Mestres, o levantamento do mastro é uma expressão de devoção e uma homenagem ao santo festejado em cada dia, sendo também o anúncio da realização festiva para o santo no dia seguinte. Assim, na quarta-feira a noite busca-se a bandeira de Nossa Senhora do Rosário na casa do mordomo, leva-se essa bandeira em cortejo pelas ruas até a igreja do Rosário e concretizam-se as comemorações religiosas do dia com o levantamento do mastro. Essa parte do ritual, de acordo os Mestres, anuncia que na quinta-feira pela manhã se comemorará a Festa de Nossa Senhora com o reinado e a missa em homenagem a santa. Nos dias seguintes, sexta-feira e sábado, o ritual se desenvolve da mesma forma celebrando, respectivamente, São Benedito e o Divino Espírito Santo.

Os reinados e o império

Os reinados e o império são momentos de coroação e consagração dos reis, rainhas, imperador e imperatriz³⁶ (FIG. 20). Os reinados são realizados nos dias de homenagem a

³⁶ Em Montes Claros a coroação de reis não é realizada como na grande maioria das manifestações do Congado pelo Brasil. Na cidade não se coroam reis negros ou, especificamente, membros da comunidade dos grupos. Os reis, rainhas, imperador e imperatriz são escolhidos por sorteio realizado entre crianças inscritas da

Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito, enquanto o império no dia que homenageia o Divino Espírito Santo. As nomenclaturas distintas, entre reinados e império, não representam uma diferença real na prática, sendo situações semelhantes do ritual no que concerne às suas funções, estruturas e características.

Essa etapa da Festa é realizada pelas ruas da cidade em cortejos que ganham o espaço urbano do centro, indo até a Igreja do Rosário. Além dos reis e rainhas (ou imperador e imperatriz) e dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos, participam do cortejo príncipes e princesas³⁷ (FIG. 21), escolhidas entre crianças da comunidade, e a banda militar da cidade. A FIG. 22 ilustra a estrutura atual do cortejo durante os reinados e o império.



FIGURA 20 - Reinado de São Benedito no ano de 2002.



FIGURA 21 – Príncipes, princesas, rei e rainha no reinado de São Benedito do ano de 2004.

A posição dos grupos ao longo do cortejo apresenta variações, principalmente, a localização dos Ternos de Catopês. Atualmente somente esses grupos realizam a execução musical durante o cortejo, com coreografias onde os três Ternos trocam de posição entre eles e também com as Marujadas e os Caboclinhos. Esses últimos acompanham o cortejo sem executar suas músicas.

comunidade, independentemente da cor, raça ou classe social. Os pais ficam responsáveis em apoiar a realização festa, patrocinando os almoços coletivos dos grupos e outros eventos que envolvam a participação dos Ternos, fato que favorece uma presença maior de reis, rainhas, imperador e imperatriz oriundos de famílias com maior poder aquisitivo.

³⁷ Os príncipes e princesas são crianças da comunidade inscritas pelos pais para participarem dos reinados ou do império.

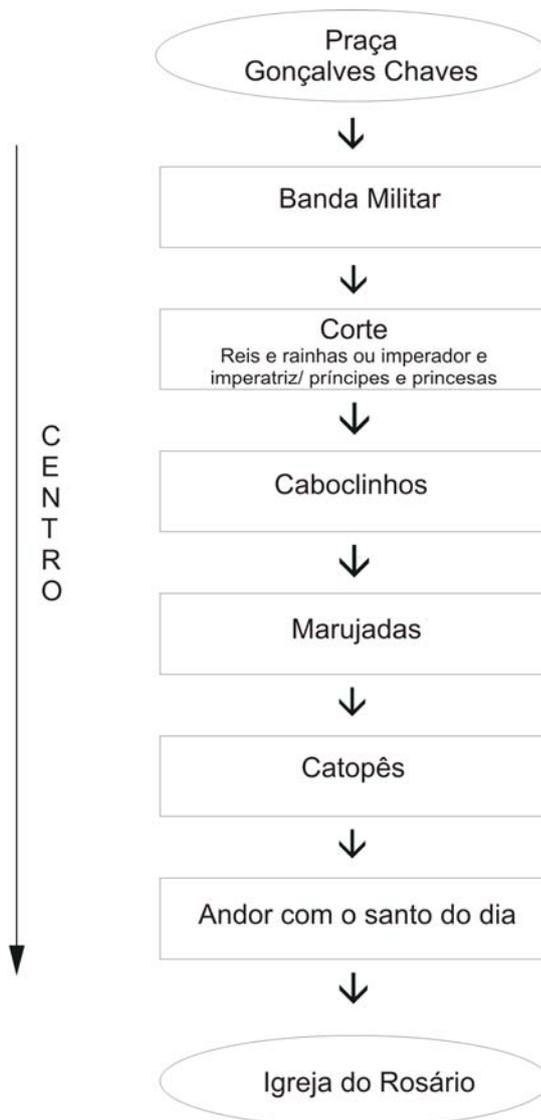


FIGURA 22 – Estrutura do cortejo (reinados e império).

As missas em homenagem aos santos

Com a chegada dos reinados ou do império na Igreja do Rosário é realizada uma missa em homenagem ao santo do dia: na quinta-feira Nossa Senhora do Rosário, na sexta-feira São Benedito e no sábado o Divino Espírito Santo.

O encontro dos grupos de Congado

O “Encontro dos Grupos de Congado” é um dos acontecimentos mais recentes da estrutura atual da Festa de agosto. Essa etapa do ritual começou a acontecer por volta de 1992, sempre aos domingos pela manhã, com o objetivo de reunir grupos de Congado de vários lugares do Estado de Minas Gerais. O local de encontro dos grupos é a sede da Associação dos Catopês, Marujos e Caboclinhos³⁸, onde cada grupo participante realiza sua performance (FIG. 23, 24, 25 e 26).

³⁸ A sede da Associação fica localizada na rua Santa Efigênia no bairro Morrinhos.



FIGURA 23 – Guarda de Moçambique dos Arturos (Contagem-MG) (2002).



FIGURA 24 – Marujada de Serro (2004).



FIGURA 25 – Guarda de Congado de Esmeraldas (2002).



FIGURA 26 – Terno de Catopês do Divino Espírito Santo de Bocaiúva (2002).

A procissão

A procissão acontece no encerramento da Festa, domingo à tarde, com a participação dos Ternos de Montes Claros e de todos os demais grupos que estiveram no Encontro dos grupos de Congado. Esse evento se inicia na Praça da Matriz, passando por ruas do centro da cidade, sendo finalizado na Igreja do Rosário onde acontece a missa de encerramento da Festa.

A missa de encerramento

Nessa missa, realizada no início da noite de domingo, os grupos agradecem, aos santos devotos, por mais um ano de realização do ritual. O padre conduz a cerimônia religiosa pedindo proteção a Deus, e aos santos padroeiros da Festa, para os Catopês, Marujos e Caboclinhos, e abençoando os grupos para que estejam de volta no ano seguinte e possam cumprir mais uma vez a sua “obrigação” religiosa.

A realização da Festa e a concretização da performance

A performance dos Catopês, Marujos e Caboclinhos se evidencia no âmbito dessa Festa, promovendo, nas diferentes situações e espaços do ritual, formas distintas de expressarem, diante da sociedade, os costumes, as crenças e os valores que constituem a manifestação.

A variedade e a complexidade interna do ritual exige, dos praticantes desse festejo, conhecimentos múltiplos que são (re)afirmados, renovados e (re)criados a cada ano e a cada situação de performance no contexto dessa tradição. Ao participarem da Festa, os Catopês, Marujos e Caboclinhos dão vida nova a uma prática que vem se consolidando ao longo de mais de cem anos, fazendo do passado uma base para o presente e do universo simbólico da Festa uma perspectiva para o futuro.

A Festa faz da cidade, durante os cinco dias em que acontece, um cenário de costumes e crenças religiosas celebradas e expressadas pela performance dos grupos. Performance que reúne, no fenômeno musical, orações, saudações, danças, coreografias, adereços e toda complexidade simbólica do mundo dos Catopês, Marujos e Caboclinhos.

CAPÍTULO 2

Pesquisa etnomusicológica no universo dos Catopês: o trabalho de campo e suas implicações metodológicas

A etnomusicologia tem demonstrado, no decorrer de sua consolidação como campo de estudo científico da música, a complexidade dos problemas metodológicos com os quais os pesquisadores da área necessitam trabalhar. A opção, definição e aplicação de uma metodologia de pesquisa que possibilite ao estudo etnomusicológico investigação sistemática, coerente e comprometida com a realidade pesquisada é sempre ponto “nevrálgico” nas definições metodológicas do trabalho do etnomusicólogo.

As escolhas realizadas para uma investigação da música enquanto fenômeno cultural, tomando como base as necessidades apresentadas pelo seu campo de estudo, devem subsidiar a construção de um corpo sistêmico de conhecimentos acerca da cultura musical, sendo fatores determinantes para os rumos do estudo e para os resultados por ele alcançados.

O trabalho de campo realizado para esta pesquisa contemplou ampla estruturação metodológica, preocupando-se em aplicar procedimentos adequados às necessidades estabelecidas pelo foco do trabalho, o que permitiu contextualizar, de forma significativa, os instrumentos de coleta, análise e sistematização dos dados à realidade do mundo musical dos Ternos de Catopês.

Desde os primeiros contatos com o campo de estudo, foram buscadas alternativas múltiplas para o entendimento do universo musical da manifestação, com o intuito de compreender o fenômeno em suas diferentes dimensões e perspectivas, entendendo características fundamentais que constituem essa música.

Neste capítulo apresento as bases metodológicas que alicerçaram a pesquisa de campo, enfatizando fundamentos teóricos dos estudos etnomusicológicos que foram tomados como princípios norteadores do trabalho. A partir dessas definições realizo uma descrição dos instrumentos de coleta, análise e sistematização dos dados utilizados para a pesquisa, refletindo sobre as escolhas, aplicações e finalidades que conduziram a construção metodológica do trabalho e que determinaram as ações realizadas no campo.

Ciência e arte no trabalho de campo da etnomusicologia

O estudo etnomusicológico exige, do pesquisador, habilidades distintas que devem se integrar na consolidação de um estudo científico comprometido com as perspectivas da área e

com a realidade do universo estudado. O etnomusicólogo, ao se engajar na pesquisa de uma cultura musical, coloca-se diante da dupla perspectiva que constitui os fundamentos do trabalho de campo na área. Como base para o estudo etnológico apresenta-se primeiramente a necessidade, essencial, do engajamento do pesquisador num outro universo cultural, lidando com as características comportamentais dessa realidade, com os conceitos e significados nela e por ela estabelecidos, e com toda subjetividade que constitui a cultura investigada; noutra direção, o estudioso precisa ser capaz de transformar as descobertas etnológicas em códigos que possam ser tradutores das interpretações do universo que ele pesquisa, buscando uma multiplicidade de ferramentas que lhe permita desvendar e apresentar as características principais da manifestação musical estudada.

No trabalho em etnomusicologia o pesquisador tem contato direto com o campo pesquisado, colocando-se frente a frente com a vida e as ações de outros seres humanos, para, a partir daí, conhecer, interpretar e entender suas atitudes e, conseqüentemente, suas idiossincrasias musicais. As palavras de Helen Myers traduzem a natureza da pesquisa de campo etnomusicológica, quando a autora afirma que “no trabalho de campo nós descobrimos o lado humano da etnomusicologia”¹ (MYERS, 1992, p. 21, tradução minha).

Nettl (1964) destaca que o trabalho de campo em etnomusicologia envolve o estabelecimento de relações pessoais entre o investigador e as pessoas que compõem a cultura musical que ele deseja registrar e desvendar as bases do pensamento e do comportamento em relação à música. Para Nettl, tais relações não podem ser desenvolvidas pela simples reunião de instruções escritas, “[...] pelo fato de que o trabalho de campo etnomusicológico, além de ser um tipo de **atividade científica**, é também uma **arte**”² (NETTL, 1964, p. 64, tradução minha, grifos meus).

A atitude do etnomusicólogo em campo requer dele a habilidade de gravar, ouvir, aprender, praticar, transcrever e perceber nuances que dão ao fenômeno musical forma e sentido em seu contexto de origem e desenvolvimento. O pesquisador vai em busca de trazer e de explicar no seu código o que não pode ser totalmente explicado, de traduzir algo que, de certa forma, não é traduzível, de dizer o que não pode ser dito através da nossa linguagem verbal e escrita. O que dá sustentação ao trabalho etnomusicológico é justamente a capacidade do pesquisador de achar estratégias para objetivamente conseguir expressar, refletir e interpretar o subjetivo.

¹ In fieldwork we unveil the human face of ethnomusicology.

² [...] because ethnomusicological field work, in addition to begin a scientific type of activity, is also an art.

Laburthe-Toira e Warnier (1997) enfatizam o dilema antropológico e etnomusicológico ao lidarem com a complexidade dos seus campos de estudo. Nesse sentido, os autores afirmam que “partindo do princípio de que o código e as classificações são específicas a cada civilização, o antropólogo [e, certamente, o etnomusicólogo] encontra-se confrontado com o terrível problema de tradução de um código para outro [...]”, quando o estudioso precisa encontrar formas de conceber um sistema de representações em uma outra estruturação simbólica, que segundo os autores trata-se de uma “decodificação/recodificação” do universo cultural estudado. Nessa perspectiva, fazendo uso das palavras de Laburthe-Toira e Warnier, o etnomusicólogo “[...] deve dispor de recursos metodológicos que lhe permita estabelecer uma intercompreensão entre si e o outro [entre o seu sistema musical e aquele que ele busca desvendar, entender e traduzir]” (LABURTHE-TOIRA; WARNIER, 1997, p. 192).

Silva (2000) ressalta os problemas enfrentados durante as escolhas e decisões que devem ser tomadas na realização do trabalho de campo. O autor expressa esse dilema levantando a seguinte questão:

Como transpor a riqueza, a complexidade, as difíceis negociações de significados ocorridas entre antropólogo [etnomusicólogo] e grupo pesquisado, enfim, toda a série de problemas e situações imponderáveis que surgem durante a realização do trabalho de campo, para a forma final, textual, da etnografia, sem perder de vista aspectos relevantes do conhecimento antropológico como o próprio modo pelo qual este é produzido? (SILVA, 2000, p. 297).

Na busca de informações qualitativas sobre uma cultura musical o pesquisador deve observar tudo o que é ou não falado, tocado e/ou cantado: os gestos, o balançar da cabeça, a expressão corporal e facial dos informantes, o vaivém das mãos, os comportamentos distintos diante do fenômeno musical, etc. De certa forma, tudo que ocorre no campo durante uma pesquisa, pode estar imbuído de sentido e expressar, em um determinado momento, mais do que a fala e do que a própria performance musical, pois o ser humano é repleto de sutileza em sua comunicação – verbal e/ou musical – e, por isso, não pode ser reduzido a simples objeto (DEMO, 2001).

Mesmo consciente de que a redução do fenômeno musical a formas objetivas de registro etnográfico configure uma tradução abrupta da performance, é necessário ter a convicção de que a apropriação de um arsenal metodológico adequado possibilita que pesquisador encontre estratégias significativas de representação de uma cultura musical, refletindo os aspectos fundamentais de sua constituição performática.

Na realização do trabalho etnográfico, o pesquisador pode e deve se apropriar de recursos metodológicos diversos que, associados à interpretação heurística do fenômeno musical, possam fortalecer o processo de investigação. Instrumentos de coleta de dados e procedimentos analíticos de natureza quantitativa devem ser somados ao conhecimento em profundidade de particularidades da música em suas múltiplas inter-relações, possibilitando um entendimento acurado da performance, tanto em suas dimensões estético-estruturais quanto nos demais aspectos sociológicos e culturais que a caracterizam.

Na perspectiva de Lévi-Strauss (1996), muitas vezes o trabalho de campo requer outras possibilidades técnicas de pesquisa que não fazem parte, especificamente, do campo da etnologia. Dessa forma, o uso de estatística³ para a representação e comunicação de dados coletados no campo⁴, bem como o de outras técnicas quantitativas podem enriquecer as possibilidades do trabalho etnomusicológico.

Segundo Mitchell (1987), o grande impulso para o uso da quantificação em estudos que lidam com universos culturais, foi dado por Malinowski, que defendia a aplicação de métodos quantitativos como parte do processo que chamou de “documentação concreta” pormenorizada. Nessa ótica o pesquisador deve “medir, pesar e contar” tudo aquilo que for possível de quantificação.

Buscando alternativas para o desenvolvimento de uma pesquisa etnomusicológica que possa contemplar o estudo da música a partir de diferentes procedimentos de obtenção e análise de dados, fica evidente que os recursos quantitativos devem ser pensados e utilizados como mais uma possibilidade de fortalecer a natureza científica do trabalho. É importante salientar, no entanto, que o uso desses instrumentos é importante e necessário, mas não suficiente para lidar com a complexidade do campo de estudo da música, numa perspectiva etnomusicológica.

Mitchell (1987) reforça essa idéia afirmando que o trabalho de campo não pode ser reduzido a técnicas de análise quantitativas e/ou a meras manipulações e representações matemáticas. As palavras do autor refletem um pensamento coerente acerca de procedimentos de estudos sobre

³ Segundo Snedecor e Cochran (1967), a estatística lida com técnicas para coletar, analisar e esboçar conclusões de dados. Assim, auxilia trabalhos em qualquer área do conhecimento que utiliza pesquisa quantitativa. Tais pesquisas são amplamente preocupadas em reunir e sumariar observações ou medidas feitas por experimentos planejados, questionários, gravações de amostra de casos particulares ou por busca de trabalhos publicados sobre alguns problemas.

⁴ A obra de Levin (1987), *Estatística aplicada a ciências humanas* traz uma importante contribuição para o uso de técnicas de estáticas no trabalho do pesquisador em geral, e mais especificamente, para os das áreas de ciências humanas.

fenômenos como a música, pensados em suas relações com o homem e a cultura. Nesse sentido, Mitchell afirma que:

Os métodos quantitativos são, essencialmente, instrumentos auxiliares para a descrição. Ajudam a focalizar com maior detalhe as regularidades que se apresentam nos dados coletados pelo pesquisador. As médias, taxas e porcentagens são formas de resumir as características e as relações que se encontram nos dados (MITCHELL, 1987, p. 81-82).

Partindo de uma visão contemporânea dos estudos da área de etnomusicologia é possível perceber que a utilização de um campo epistemológico amplo, contando com instrumentos diversificados de investigação científica, pode compor uma metodologia de estudo capaz de compreender o fenômeno musical em extensão e em profundidade, favorecendo um conhecimento holístico de uma manifestação musical em seu contexto.

Langness (1987) afirma que para entender verdadeiramente as ações e as produções humanas, de forma global, incluindo aí a compreensão da música e de outros aspectos culturais, é preciso superar nossa tendência para fragmentar e compartimentar os fenômenos. Assim, temos que atacar nossos problemas usando teorias, conceitos e métodos que sejam necessários para a concretização de um estudo científico, sistemático e comprometido com a veracidade dos fatos investigados.

Nessa direção as definições metodológicas desta pesquisa, contemplaram instrumentos múltiplos, fazendo uso das ferramentas necessárias para compreender os elementos fundamentais da performance musical dos Catopês, considerando as suas bases históricas, sociológicas e religiosas, as suas formas de transmissão e a sua estruturação estética, como aspectos que constituem as características definidoras desse fenômeno.

A descoberta e a vivência do mundo dos Catopês

Minha primeira participação direta no universo dos Ternos de Catopês de Montes Claros aconteceu em julho de 2000. Nessa ocasião tinha como objetivo aprender a tocar instrumentos dos grupos e assimilar algumas estruturas rítmicas, para utilizar nos meus trabalhos como músico. Esse contato me propiciou, pela primeira vez, uma participação ativa na execução musical de um grupo de Catopês, o Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias, o que possibilitou vivenciar momentos característicos da prática musical desses grupos, como as caminhadas pelas ruas, as danças e as coreografias nas casas, os toques dos instrumentos, o canto das músicas, etc.

A experiência inicial em um contexto amplo e complexo, como o dos Ternos de Catopês, fez perceber que a simples participação numa atividade musical não poderia revelar a dimensão da música enquanto expressão cultural da manifestação. No entanto, esse primeiro contato pode revelar a magia da performance dos Catopês, a riqueza e a diversidade dos detalhes estéticos e sociais que constituíam suas músicas, e o esforço e a vontade necessários para os participantes realizá-las.

Após essa experiência surgiu o interesse de desenvolver um trabalho sistemático de pesquisa nesse universo, tendo em vista a importância musical/cultural da manifestação e a carência de estudos, principalmente no campo da música, na realidade de Montes Claros.

Em 2002 ingressei no curso de Doutorado em Etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, com um projeto de pesquisa que focalizava um estudo da manifestação dos Catopês, buscando compreender os aspectos fundamentais que caracterizavam a performance musical desses grupos. A partir daí realizei três anos de pesquisa, participando diretamente do ritual, como músico e estudioso do fenômeno.

No trabalho de campo atuei como integrante do Terno do Mestre João Farias e pude vivenciar momentos que jamais serão percebidos por um olhar externo. Momentos que se consolidaram em situações diversas, grande parte delas não vistas durante o ritual, fundamentais para o estabelecimento das relações dos brincantes com as práticas, os valores e os significados da performance musical dos grupos.

A participação ativa e contextualizada junto ao Terno de Catopês em momentos inusitados, musicais e extramusicais, vividos pelos integrantes dos grupos no universo da performance, certamente possibilitou um diferencial significativo entre este trabalho e outros estudos do Congado pelo país e, mais especificamente, no Estado de Minas Gerais. Em manifestações dessa natureza, já estudadas no território brasileiro, o pesquisador, geralmente, por restrições dos próprios sistemas culturais investigados, não puderam participar ativamente do fenômeno estudado e, conseqüentemente, não vivenciaram situações ímpares que acontecem em momentos não visíveis e não imagináveis por parte de quem assiste performances como essas. Momentos como as voltas para casa na madrugada, os descansos sentados nas calçadas pelas ruas, as reuniões informais antes e depois dos ensaios e dos desfiles, os encontros restritos aos integrantes dos grupos, as organizações e arrumações dos Ternos antes das saídas pelas ruas, os percursos na cidade e as viagens dentro do ônibus, os horários destinados ao lanche e ao almoço, etc. O conjunto dessas relações sociais internas associado às perspectivas e relações externas, e os valores estabelecidos, inter e intra-

pessoalmente pelos integrantes, constituem as bases dos processos que dão forma à prática performática em suas diferentes dimensões e características.

O ciclo dos ensaios e das visitas

O período de ensaios e preparação dos Ternos para Festa de Agosto inicia-se a partir do primeiro sábado do mês de maio. Daí em diante, os encontros e saídas dos grupos acontecem, quase sempre, aos sábados à noite, salvo a exceção de algum convite especial em uma data diferenciada. Durante esse período cada grupo se reúne na sua sede, geralmente a casa do Mestre, saindo em cortejo pelas ruas do bairro e adjacências e, quando convidados, visitando casas de apreciadores dos Ternos e/ou de devotos dos santos.

Nos três anos de trabalho pude participar dos períodos de ensaios e viver situações singulares nas caminhadas, nas performances nas casas visitadas e, principalmente, nos momentos em que o Terno voltava para a sede. Após percorrer longos percursos, voltávamos andando até a casa do Mestre João, geralmente em horários que ultrapassavam a meia-noite.

A princípio me sentia um estranho no contexto dos grupos e, de certa forma, era tratado como tal. Com o passar do tempo as minhas relações com os integrantes e, principalmente, com os Mestres foram se estreitando, o que me possibilitou participar de forma mais natural das conversas, das discussões, das decisões, das práticas musicais e dos demais momentos e situações que envolviam a manifestação.

A realização do ritual durante a Festa de Agosto

Durante a consolidação ritual, na Festa de Agosto dos anos de 2003 e 2004, fui integrante ativo, participando como músico de todos os momentos que constituem a performance dos grupos.

Na trajetória da Festa, durante os cinco dias em que acontece, cada integrante, que participa de todos os momentos do ritual, precisa encontrar força e energia para suportar o cansaço físico e o esforço exacerbado que as atividades exigem.

Destaco a seguir uma citação do meu diário de campo que retrata a trajetória comum dos integrantes dos grupos nos dias da Festa:

[...] era cerca de seis e trinta da manhã quando cheguei à casa de Tonão⁵ para me juntar ao Terno, antes do Reinado de São Benedito do dia 20 de agosto de 2004. Aos poucos os demais integrantes foram chegando e pegando os seus instrumentos para esquentar antes da saída do grupo. [...] as oito horas e trinta minutos o Terno estava praticamente completo e realizava a execução de diferentes músicas antes de efetivar a caminhada para local de início do cortejo. [...] Por volta de nove horas saímos pelo portão da casa de Tonão, já com o grupo arrumado para seguir sua trajetória. Cantando e tocando músicas do repertório dos Catopês andamos por aproximadamente 5 km até chegarmos ao local de encontro dos grupos para o reinado, a Praça Gonçalves Chaves - localizada no centro da cidade. O desfile teve início às dez horas e cinquenta e dois minutos e se desenvolveu pelas ruas do centro, numa trajetória de aproximadamente 1 km, sob uma forte temperatura que girava entorno dos 35° à sombra. [...] após a realização da missa com duração de 53 minutos o grupo seguiu numa caminhada de mais 1200m até o local do almoço coletivo. Eram quase duas horas da tarde quando conseguimos chegar e nos sentarmos para o grupo almoçar. Após a refeição, Mestre João, Tonão e os meninos dos bairros mais distantes seguiram até a Praça Gonçalves Chaves permanecendo por lá até as dezoito horas, quando o grupo se reuniu novamente e iniciou a caminhada em direção à casa do mordomo do Divino Espírito Santo. [...] Foram 6 km de caminhada até esse local. [...] no cortejo de volta, já com a bandeira do Divino, caminhamos um percurso maior do que os 6km da ida, tendo em vista que os grupos seguiram outra trajetória. [...] eram vinte e duas horas e quarenta e oito minutos quando encerramos o canto no levantamento do mastro. Só após a realização desse momento é que nós, integrantes, fomos liberados, pelo Mestre, das obrigações da noite. Como nesse dia a prefeitura não disponibilizou o ônibus, grande parte dos integrantes comentaram que iriam embora a pé. [...] Na despedida o Mestre reforçou que o encontro na casa de Tonão, para o desfile do dia seguinte, era, novamente, às seis horas e trinta minutos da manhã (QUEIROZ, 2004a).

Essas descrições do diário de campo retratam a trajetória de um único dia, que compõe uma pequena parte da Festa. Um dia que congregou em seus meandros uma série de ensinamentos e que, junto com tantos outros, me permitiu uma percepção do valor e do significado da performance musical desses grupos. Percepção que jamais será concretizada pela simples observação de um espectador, que assiste ao levantamento do mastro à noite, mas que não pode compreender o esforço, a crença, a fé e todos os demais fatores que motivaram e motivam aquelas pessoas a estarem ali, naquele momento, realizando sua performance. Somente depois de vivenciar, por muitas vezes, dias como esse pude sentir e perceber o que significa aquela música e a sensação gerada por ela e por toda a performance nos momentos de concretização do ritual.

⁵ Antonio Farias (Tonão) é irmão do Mestre João Farias e integra o Terno há mais de 50 anos, sua casa é o ponto de concentração do grupo antes da saída para os desfiles.

Muitas vezes, durante os desfiles, o sol quente somado ao peso do instrumento, ao incômodo do capacete apertando a cabeça, e ao desconforto das roupas suadas, provocavam a sensação de que seria impossível dar continuidade a todas as atividades que ainda aconteceriam no decorrer do dia. No entanto, os momentos mágicos na hora da missa, principalmente durante os cantos sagrados, a interação social no decorrer do desfile, e a sinestesia corporal gerada pelos movimentos coreográficos da performance são mais fortes e mais motivadores do que qualquer obstáculo físico e estrutural que possam ocorrer durante a prática ritualística.

Inserido na performance, me vi, muitas vezes, distante da posição de pesquisador, envolvido no fenômeno musical e incorporado às suas dimensões mágicas e motivadoras. Acredito que a vivência desses momentos, ímpares para os integrantes, propiciou uma leitura diferente dessa realidade. Leitura que não perdeu a sua base científica, mas que absorveu experiências, percepções, inserções e sentimentos, que não podem fazer parte, totalmente, de uma proposta metodológica previamente estruturada e estabelecida.

As definições metodológicas da pesquisa

Com o intuito de contemplar a diversidade do campo estudado, a metodologia da pesquisa foi sistematizada de acordo com as necessidades e os problemas presentes na abordagem interpretativa e compreensiva do universo musical dos Catopês. Nesse sentido, o trabalho privilegiou instrumentos de coleta, análise, sistematização e apresentação de dados que possibilitassem a interpretação aprofundada de características particulares do fenômeno musical, considerando também perspectivas metodológicas quantitativas que permitissem a mensuração de aspectos que, por essa ótica, poderiam ser compreendidos e categorizados.

O universo de pesquisa

A importância dos Ternos de Catopês para a manifestação do Congado de Montes Claros e a repercussão da performance desses grupos na sociedade, foram fatores importantes para a compreensão da representatividade desses grupos enquanto expressão cultural da cidade. A pesquisa centrou o seu foco na performance musical dos Ternos de Catopês, sem desconsiderar a relevância dos outros grupos para uma abordagem significativa do contexto da manifestação. Dessa forma, buscou-se não isolar o universo específico da investigação do seu mundo sociocultural, considerando uma metodologia que desse conta do estudo da música dos Catopês enquanto manifestação inserida numa prática ritual da qual os Marujos e

Caboclinhos fazem parte, e onde a sociedade tem valor determinante para as suas configurações performáticas.

Os instrumentos de coleta de dados

Os instrumentos de coleta de dados utilizados foram fundamentais para a realização do estudo, de forma adequada à realidade da manifestação, permitindo uma abordagem ampla do campo pesquisado e possibilitando a coleta de informações diferenciadas sobre as múltiplas facetas do fenômeno musical. Como instrumentos para obtenção dos dados foram utilizados pesquisa bibliográfica, observação participante, questionários, entrevistas, e registros sonoros, fotográficos e em vídeo.

Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica foi realizada durante todo o período do trabalho. Foram consultadas obras que tratam diretamente de estudos relacionados ao Congado, focando informações amplas sobre a manifestação. Outras produções, centradas na compreensão de manifestações com natureza semelhante à do universo deste estudo, forneceram importantes contribuições para a pesquisa. Além das abordagens mais direcionadas a estudos de performance musical, foram contempladas também fontes bibliográficas diversas da etnomusicologia, da antropologia e de outros campos de conhecimento relacionados com o foco deste estudo, que forneceram as bases teórico-conceituais e as linhas epistemológicas que alicerçaram os caminhos traçados na investigação.

Questionários

Os questionários tiveram como finalidade obter dados mais amplos sobre o contexto sociocultural dos Catopês, investigando a perspectiva da sociedade montesclareense sobre os grupos. Esse instrumento foi aplicado em bairros da cidade, contemplando os três universos onde residem os Mestres de Catopês, e outras localidades diversas, escolhidas aleatoriamente através da abordagem de moradores em diferentes regiões da cidade. Ao todo foram aplicados 250 questionários, distribuídos de acordo com os seguintes critérios:

- 50 questionários no bairro Camilo Prates e adjacências (bairro do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias);
- 50 questionários no bairro Renascença e adjacências (bairro do Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito);

- 50 questionários no bairro Morrinhos (bairro do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza);
- 100 questionários aplicados aleatoriamente com moradores de bairros diferenciados da cidade.

Essa amostragem permitiu coletar dados representativos de diferentes contextos, possibilitando uma visão ampla das perspectivas da sociedade de Montes Claros sobre o universo dos Ternos de Catopês. Os questionários foram aplicados como formulários, onde o pesquisador fazia a leitura das questões para os respondentes, marcando, devidamente, as respostas emitidas por esses.

Entrevistas

As entrevistas foram realizadas especificamente com integrantes dos Catopês, principalmente com os três Mestres. Diferentes formatos de entrevista foram sendo adotados de acordo com a necessidade e objetivo das informações coletadas. No início da pesquisa, a entrevista não estruturada desempenhou um importante papel, revelando através do diálogo amplo com os entrevistados, informações gerais sobre características da manifestação. Com o conhecimento mais acurado acerca do fenômeno em estudo, foi privilegiado, em grande parte do trabalho, o sistema de entrevista semi estruturada, onde um roteiro determinava a base de condução da entrevista. Esse formato tem a vantagem de permitir uma sistematização maior de informações advindas de um grande número de entrevistados. Todo o processo de realização desse instrumento foi gravado, com o intuito de proporcionar o diálogo mais natural com os participantes e de facilitar a posterior transcrição e análise das informações obtidas.

A utilização das entrevistas possibilitou a coleta de informações singulares do universo de cada Terno, sendo um dos pontos centrais para a compreensão de características históricas e conceituais específicas do universo dos Catopês.

Observação participante

A observação participante foi o principal instrumento da pesquisa, sendo utilizada para a compreensão e para a vivência da música dos Catopês. Durante essa etapa do trabalho foi estabelecido um contato direto com o campo estudado, através da participação como espectador, pesquisador e, principalmente, como músico da manifestação. Estar em posições distintas frente ao mesmo fenômeno musical, estabelecendo, conseqüentemente, relações diferenciadas de participação em sua prática, permitiu que durante o trabalho fosse acumulado

um corpo de saberes e percepções capazes de revelar aspectos fundamentais da performance musical dos grupos.

Gravações de áudio

As gravações realizadas no campo puderam captar detalhes fundamentais da música. Esse foi, indubitavelmente, um dos processos que exigiu maior atenção durante a etapa de coleta de dados, tendo em vista as diferentes funções que as gravações exerceram para a obtenção dos registros musicais. Três finalidades diferenciadas nortearam a realização das gravações de áudio, que foram agrupadas de acordo com as seguintes modalidades:

1. Registros informativos: em que a finalidade estava centrada na coleta de detalhes específicos do fenômeno como a letra de uma música, o ritmo de um instrumento, etc.
2. Registros de estruturas performáticas: que objetivaram capturar estruturações e utilizações diferenciadas das músicas durante a performance;
3. Registros ilustrativos: essencialmente voltados para a gravação da prática musical com o máximo de proximidade da realidade sonora obtida pelos grupos durante a execução. Essas gravações constituem a parte ilustrativa de áudio do trabalho, sendo utilizadas como exemplos para as transcrições e as análises das músicas.

As diferentes perspectivas das gravações de áudio exigiram estratégias diversificadas para os registros sonoros no campo. Assim, dependendo da finalidade era necessário repensar e redefinir uma série de fatores que interferem diretamente no resultado da gravação, como a posição adequada para colocar o microfone, o ângulo e a distância de captação do registro, a intensidade necessária para se obter a sonoridade adequada, o ambiente acústico em que acontece a performance, etc.

O microfone era, então, colocado em lugares diversificados para registrar a performance de acordo com os objetivos da gravação, sendo utilizados pelo menos três localizações diferenciadas para a captação do áudio:

1. O microfone localizado na minha roupa facilitava a manipulação do aparelho e garantia a captação de detalhes específicos da performance do Terno;
2. A partir da forte relação estabelecida com os Mestres pude inserir o microfone preso às suas roupas o que enriqueceu demasiadamente o registro informativo, possibilitando a gravação de detalhes das letras das músicas e de suas falas no comando dos grupos;

3. Para captar a totalidade da performance a fonte de registro era localizada de acordo com a acústica do ambiente, com o intuito de gravar a totalidade do evento, proporcionando uma dimensão mais aproximada da sonoridade do fenômeno em seu contexto de atuação.

A habilidade necessária para lidar com esse instrumento evidenciou a sensibilidade e a percepção necessárias para o desenvolvimento de um estudo etnomusicológico, o que remete novamente à idéia de Nettl (1964) de que esse tipo de pesquisa é, além de um trabalho científico, uma “arte”.

As gravações forneceram o suporte necessário para a coleta das músicas que foram transcritas no trabalho, sendo utilizadas como exemplos complementares das transcrições, pelo fato de que o registro gráfico não dá conta de traduzir o fenômeno com todas as suas nuances, o que pode ser proporcionado pela exemplificação em áudio.

Filmagens

As filmagens complementaram informações musicais fornecidas pelas gravações de áudio. Esse instrumento permitiu ver, em detalhes, aspectos da execução musical e da estruturação geral da performance no contexto da Festa de Agosto. Os registros também tiveram funções diferenciadas, sendo que uma parte deles tinha como objetivo registrar a manifestação de forma ilustrativa, zelando pela qualidade estético-visual das gravações, enquanto, outra parte, servia a finalidades informativas, em que a captação de detalhes do campo era mais relevante que as imagens em si mesmas.

Fotografias

Utilizadas como fonte fundamental para a ilustração visual do trabalho, as fotografias compreenderam uma importante ferramenta, podendo registrar detalhes dos instrumentos, das roupas, dos capacetes, das danças, dos símbolos religiosos e dos demais aspectos que constituem o mundo dos Catopês. O registro fotográfico pôde trazer para o desenvolvimento do trabalho imagens de personagens fundamentais para a manifestação, inserindo junto ao texto e às análises do estudo, informações visuais que retratam idiosincrasias da expressão cultural dos Catopês.

Procedimentos de organização e análise dos dados

Os dados da pesquisa, coletados criteriosamente, foram organizados e analisados por instrumentos capazes de apresentar claramente as descobertas em torno realidade estudada,

permitindo, assim, uma compreensão acurada das informações obtidas no contexto. Neste trabalho, foi privilegiado, fundamentalmente, procedimentos analíticos que permitiram explorar as descobertas e os fatos obtidos no campo, segundo a perspectiva dos objetivos propostos para a pesquisa. Descrevo a seguir os principais instrumentos de análises, enfatizando suas finalidades e relevância para o desenvolvimento do estudo.

O referencial teórico

Desenvolvido a partir do amplo estudo bibliográfico realizado na pesquisa, o referencial teórico fomentou as definições conceituais e as linhas epistemológicas que subsidiaram as categorias analíticas dos dados coletados no campo.

Os conceitos centrais e a contextualização de cada abordagem temática que constituiu a estrutura do trabalho, enfocando facetas diferenciadas, mas inter-relacionadas do fenômeno estudado, foram alicerçados, sobretudo, por um referencial teórico centrado no campo de conhecimento da etnomusicologia.

Abordagens teóricas da antropologia simbólica e da antropologia interpretativa também forneceram bases fundamentais para a discussão, a análise e o entendimento de conceitos fundamentais para o estudo, principalmente em suas dimensões sociológicas e religiosas.

Completando as vertentes mais importantes do campo teórico do estudo, foram utilizados como referências para o trabalho, abordagens de autores que estudaram, por diferentes perspectivas, o Congado, manifestações afro-brasileiras e expressões em geral da cultura popular.

O embasamento teórico estabeleceu, então, ao longo do trabalho, as diretrizes norteadoras das abordagens realizadas em cada parte do estudo que, somadas, configuram o corpo de conhecimentos necessários para o entendimento das características principais da performance musical dos Ternos de Catopês.

A quantificação dos dados

Os dados coletados a partir da aplicação dos questionários deram suporte às análises realizadas no capítulo 3 deste trabalho. Para proporcionar um entendimento significativo da realidade, os dados foram categorizados e distribuídos em tabelas e gráficos que puderam apresentar índices estatísticos que retratam a relação entre os Ternos de Catopês e o contexto social de Montes Claros, refletindo a perspectiva da sociedade a respeito dos grupos e das suas práticas performáticas.

A análise do discurso

As entrevistas forneceram dados substanciais sobre os aspectos históricos e conceituais do fenômeno, as características do universo religioso e o papel da música nesse contexto, os processos de transmissão musical, e as bases definidoras da configuração estético-estrutural da música.

A compreensão do discurso verbal exigiu interpretações que levaram em consideração não só a fala, mas uma gama de outros significados que a contextualizam culturalmente. Com base em perspectivas da análise do discurso, as práticas discursivas, da mesma forma que as práticas sociais, podem ser compreendidas como fenômenos que envolvem o saber, o poder e os sujeitos ora organizando relações mais amplas com o universo cultural, ora construindo formas discursivas específicas para situações localizadas (LUCENA; OLIVEIRA; BARBOSA, 2004, p. 37). Sendo um veículo essencialmente vinculado ao sistema social, o discurso, a partir da sua utilização, determina objetos, enunciados, conceitos e temas relacionados ao contexto que o caracteriza. Essa expressão tem, então, forma e poder estabelecidos pela sociedade que a utiliza, tendo em vista que, segundo Barthes (1997, p. 10) o poder está inserido em todo e qualquer discurso, dando a essa prática uma forte dimensão dentro de diferentes situações, momentos e lugares.

Por essa ótica, as práticas discursivas, estabelecidas durante as entrevistas deste estudo, foram analisadas segundo a perspectiva de que elas não são simplesmente modos de produção do discurso, mas sim, representações que refletem conceitos, comportamentos, processos, técnicas e formas diversificadas de expressões do sistema cultural que as cria, as impõem, as mantém e as pratica.

Os depoimentos dos mestres de Catopês e de outros integrantes dos grupos, foram interpretados a partir da contextualização da fala com as situações, os momentos e as finalidades que cercavam o universo focado nas entrevistas.

Certamente a interpretação das falas e das nuances que as configuram buscou estar objetivamente relacionada aos demais conhecimentos adquiridos sobre a manifestação. No entanto, é preciso reconhecer que qualquer processo interpretativo está sujeito a equívocos e distorções advindos da complexidade que envolve o fenômeno. De acordo com Orlandi (2002), estamos sempre sujeitos às subjetividades da linguagem e, conseqüentemente, “a seus equívocos, sua opacidade [...]. Não temos como não interpretar” (ORLANDI, 2002, p. 9). Para o autor não devemos cair na ilusão de que há, por parte de quem interpreta qualquer processo comunicacional, uma consciência de todos os sentidos que estão nele representados.

Esta convicção, segundo o autor, nos permite ser capaz de, pelo menos, termos uma relação menos “ingênua” com a linguagem e, conseqüentemente, com os entendimentos necessários para a compreensão da prática discursiva em uma cultura.

A escrita etnográfica

A partir da interpretação e da conseqüente compreensão do que era dito e expressado, a escrita etnográfica passou a ser importante ferramenta de registro, sendo também uma fonte fundamental para as análises e para a inserção, no trabalho, das citações textuais do próprio discurso dos integrantes dos Catopês.

Consciente das inúmeras discussões e problemáticas que permeiam o trabalho etnográfico, optei pelo registro textual da fala dos entrevistados, grafando, na medida do possível, suas particularidades lingüísticas e preservando, assim, características das suas formas discursivas de expressão.

Apesar de existir críticas sobre esse tipo de registro, como também existem a outras possibilidades empregadas na prática etnográfica, entendo que o zelo em preservar palavras e expressões singulares do mundo das pessoas que as produzem, dão ao trabalho uma legitimidade que indica, pelo menos, a busca de registros contextualizados com a realidade do universo estudado.

Assim, foram extraídos dos discursos, palavras, sílabas, repetições e outros excessos que não interferiam na apresentação da informação transcrita, e que, pelo contrário, dificultavam a compreensão da tradução da fala para o texto. Nas transcrições dos relatos orais foram evidenciados os saberes compartilhados pelos mestres e integrantes dos Catopês, expressados de acordo com as suas formas particulares de estruturação da linguagem.

Sem a pretensão de achar que o processo etnográfico conseguiu traduzir o fenômeno da linguagem com todos os seus meandros, entendendo os problemas de pontuação, de conotação verbal e de outros fatores que implicam a partir da transformação de um discurso verbal em uma representação textual, estou convicto que foi possível traduzir, analisar e interpretar a idéia central que constitui cada citação apresentada no corpo do trabalho.

As transcrições musicais

Da mesma forma que as transcrições verbais, a representação da música em um padrão escrito apresenta muitos problemas que demonstram as limitações comuns dessa ferramenta, mas que não tiram a sua importância para o processo analítico e descritivo do estudo etnomusicológico realizado neste trabalho.

A transcrição musical, nos padrões tradicionais da escrita ocidental, é uma forma quantitativa de representação da música que não abrange toda a dimensão do fenômeno, mas que permite abordagens significativas da sua natureza estético-estrutural. Segundo Ter Ellingson (1992), a transcrição musical tem sido considerada, ao longo do tempo, ferramenta fundamental para a metodologia dos estudos etnomusicológicos. Para o autor esse “método” apresenta objetivamente dados quantificáveis e analisáveis que fornecem uma sólida base para validação da etnomusicologia como disciplina científica.

No processo de transcrição musical, buscou-se aplicar categorias estruturais consagradas no meio musical acadêmico. Através da métrica rítmica e dos intervalos melódicos estabelecidos pela notação “ocidental”, foi possível quantificar elementos da música dos Catopês, de acordo com a intenção de registro, análise e apresentação do fenômeno ao longo do trabalho.

Como em grande parte das culturas musicais, os eventos performáticos da música dos Catopês acontecem livremente no tempo e, conseqüentemente, não seguem a lógica determinada pela métrica musical “ocidental”. No entanto, esse suporte quantitativo, como base para o registro dos eventos musicais, permite a pesquisa etnomusicológica o entendimento e a tradução de aspectos de um fenômeno musical, com códigos distintos, para a nossa linguagem. Dessa forma, foi possível, então, através da exatidão de aspectos das transcrições quantitativas, caracterizar particularidades da performance musical dos Catopês, obtendo compreensão significativa de singularidades dessa música que, associadas aos demais conhecimentos do contexto cultural, possibilitaram uma reflexão sistemática da prática musical investigada.

A escolha dos elementos

A transcrição focou aspectos essenciais da música, ilustrando detalhes do ritmo, da melodia, das letras e da composição do repertório. Os elementos escolhidos para a transcrição foram aqueles que puderam fornecer detalhes da estrutura “ideal” que caracteriza a música dos Catopês.

As configurações rítmicas e os cantos transcritos representam o repertório principal dos grupos na atualidade. Assim, a apresentação de cada música ao longo do texto, possibilitando a análise e a exemplificação dos detalhes estético-estruturais, constituiu uma totalidade representativa dos cantos mais utilizados no contexto atual da manifestação.

As finalidades das transcrições

As transcrições tiveram como finalidade principal organizar estruturalmente o repertório dos Catopês, evidenciando características que compõem os elementos rítmicos, melódicos e lingüísticos do produto musical. Essa ferramenta também foi fundamental para as bases analíticas da música ao longo do texto, inserindo recortes significativos da expressão musical no corpo do trabalho. Além disso, as transcrições puderam registrar o repertório fundamental dessa manifestação atualmente, construindo um importante conjunto de dados sobre o fenômeno musical.

Tendo em vista que o trabalho se apresenta como uma tradução do código musical dos Catopês para um código representativo-musical de escrita sistematizada, segundo padrões da música “ocidental”, utilizei fundamentalmente as bases teóricas (gramaticais) desse tipo de registro, entendendo que, assim, seria possível fornecer detalhes musicais da expressão, transcritos em uma linguagem que, de certa forma, é comum a grande parte dos estudiosos da música.

A apresentação dos resultados

A partir dessa base metodológica a pesquisa e a posterior apresentação dos resultados puderam ser desenvolvidas de forma contextualizada com a realidade da investigação, garantindo a veracidade dos dados coletados e a coerência necessária para a análise e a interpretação desses.

A organização do trabalho buscou estruturar lógica e sistematicamente a quantidade significativa de informações que se revelaram fundamentais para a caracterização da performance musical enquanto fenômeno sociocultural.

Para a estruturação normativo-científica, como a apresentação das citações, referências, listas, figuras, gráficos e todos os demais aspectos necessários para a organização total do trabalho, foram utilizadas as normas atuais da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) - NBR 6023 (2002), NBR 6024 (2003a), NBR 6026 (1994), NBR 6027 (2003b), NBR 6028 (2003c)⁶. Os casos omissos nessas normas e sujeitos a interpretações diferenciadas foram tratados criteriosamente, fazendo valer a clareza da informação na estrutura geral do trabalho.

⁶ Para ter acesso à lista detalhada das Normas da ABNT, com os seus respectivos títulos e objetivos, ver: França e Vasconcelos (2004) e ABNT (2005).

A seqüência dos seis capítulos ordena a discussão de forma coerente com os objetivos do trabalho, com o intuito de proporcionar, a cada parte, a apresentação de um conjunto de elementos fundamentais da manifestação estudada, evidenciando as perspectivas etnomusicológicas para o enfoque específico em cada capítulo, e contextualizando o universo particular da manifestação com dimensões mais abrangentes do campo da etnomusicologia.

Por fim, a totalidade do trabalho reúne um amplo leque de perspectivas do fenômeno musical, explorando detalhes dos aspectos considerados fundamentais para o entendimento da manifestação. Aspectos que, juntando-se ao todo, dão forma a uma base exploratória, analítica, reflexiva e estrutural de informações que retratam a diversidade das características que constituem a música dos Ternos de Catopês de Montes Claros.

CAPÍTULO 3

Música, sociedade e cultura: a performance dos Ternos de Catopês no contexto social de Montes Claros

A relação entre música, sociedade e cultura tem sido evidenciada em diferentes estudos da etnomusicologia, da antropologia e de outros campos do conhecimento que buscam compreender a complexa e representativa interação entre esses três sistemas de organização e expressão humana.

A capacidade do homem em constituir grupos, em criar e compartilhar conceitos, comportamentos e produtos dentro de um determinado meio, e a forte utilização da música nos distintos contextos sociais da humanidade, demonstram que os fenômenos musicais, determinados pela cultura e também determinantes dessa, estão presentes nos mais variados universos ocupados e estabelecidos pelo homem em seu convívio social.

Para compreender uma expressão musical de forma contextualizada com os valores e significados que a constituem é necessário buscar um entendimento dos aspectos fundamentais que caracterizam a manifestação em seu sistema social e cultural. A música transcende os aspectos estruturais e estéticos se configurando como um código estabelecido a partir do que a própria sociedade que a realiza elege como essencial e significativo para o seu uso e a sua função no contexto que ocupa.

Por essa perspectiva, entendo que a sociedade de Montes Claros exerce um papel fundamental na caracterização da performance musical dos Ternos de Catopês, que além dos valores e códigos estabelecidos pela comunidade particular dos grupos, congrega uma série de elementos determinados pela relação da manifestação com dimensões mais amplas da sociedade e da cultura montesclareense.

Este capítulo analisa as relações da manifestação dos Catopês, Marujos e Caboclinhos com o universo social de Montes Claros, apresentando dados, coletados junto aos moradores da cidade, que retratam as perspectivas dessa sociedade a respeito dos grupos e de suas formas de expressão cultural. Com base nessas análises, é possível compreender aspectos concernentes ao impacto que a visão social exerce na caracterização dos valores, dos significados e das estruturas que constituem os aspectos fundamentais da performance musical dos Ternos de Catopês.

A música como cultura e suas inter-relações com a sociedade

A música, importante meio de expressão e de comunicação humana, destaca-se como fator determinante para a constituição de idiosincrasias que dão forma e sentido a identidades culturais dos mais variados contextos da nossa sociedade. As performances musicais, em suas múltiplas expressões, representam fenômenos significativos nas configurações culturais de distintos grupos e/ou contextos étnicos, estando presentes em manifestações diversas do homem em sua vida social.

Compreender a cultura, como aspecto fundamental para o entendimento do ser humano, tem sido nos últimos dois séculos um dos principais anseios dos antropólogos e de estudiosos de áreas que buscam entender os indivíduos em suas distintas relações sociais. Segundo autores, que vêm se dedicando à análise e à compreensão dessa temática, a busca de uma definição do termo cultura vem desde Tylor (1832-1917), que a caracterizou como um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, artes, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (LANGNESS, 1987; LARAIA, 2002; MELLO, 2001). O conceito adquiriu, e vem adquirindo, ao longo do tempo, diferentes conotações adaptadas às distintas correntes antropológicas que foram se constituindo no decorrer da história, demonstrando a problemática que ainda permeia os estudos que lidam diretamente com abordagens culturais.

Pensando numa definição mínima de cultura como conceitos e comportamentos aprendidos e entendendo-a como um código comum a determinado grupo e/ou contexto social, é possível afirmar que ela é o fator determinante para a caracterização de todo processo que envolva relações sociais, dentre os quais a música. Na definição de Geertz (1989, p. 15), a cultura é uma “teia de significados” tecida pelo homem a partir de suas “interações sociais”, configurando fenômenos que se estabelecem pelas escolhas dos humanos, realizadas com base nos significados que eles próprios determinam ao lidarem com a natureza, com o meio social e consigo mesmos (GEERTZ, 1989; NETTL, 1983).

A música como fenômeno cultural constitui uma das mais ricas e significativas expressões do homem, sendo produto das vivências, das crenças, dos valores e dos significados que permeiam sua vida em sociedade. A etnomusicologia tem ampliado as perspectivas do estudo da música, apontando para a necessidade de compreendermos essa expressão **na** cultura e, também, **como** cultura (MERRIAM, 1964).

Na concepção de John Blacking “fazer música é um tipo especial de ação social que pode ter conseqüências importantes para outros tipos de ações sociais”¹ (BLACKING, 1995b, p. 223, tradução minha). Essa ótica deixa evidente que uma prática musical tem, em sua constituição, elementos que transcendem a música em suas dimensões estruturais, fazendo dela, sobretudo, um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados pelos seus praticantes nas distintas experiências culturais que estabelecem em seus sistemas sociais. A forte e determinante relação com a cultura estabelece para a música um importante espaço com características simbólicas, usos e funções que a particularizam de acordo com as especificidades do universo sociocultural que a rodeia (BLACKING, 1995a; HOOD, 1971; NETTL, 1983; 1997; MERRIAM, 1964; MYERS, 1992).

A amplitude de manifestações musicais, que diversificam as formas de caracterização dessa “arte”, faz com que a música possa ser considerada veículo universal de comunicação, no sentido que não se tem registro de qualquer grupo humano que não realize experiências musicais como meio de contato, apreensão, expressão e representação de aspectos simbólicos característicos de sua cultura (NETTL, 1983). No entanto, o fato de ser utilizada universalmente não faz da prática musical uma “linguagem universal”, tendo em vista que cada cultura tem formas próprias de elaborar, transmitir e compreender a sua música, (des)organizando, idiossincraticamente, os códigos que a constituem (QUEIROZ, 2004b, p. 101).

Dessa forma, a música como cultura cria mundos diversificados, mundos musicais que se estabelecem não como universos diferenciados pelas linhas geográficas, mas como mundos diferenciados dentro de um mesmo território, de uma mesma sociedade e/ou até dentro de um mesmo grupo. Compartilhando do pensamento de Finnegan entendemos os vários universos da música como mundos “distintos não apenas por seus estilos diferentes, mas também por outras convenções sociais: as pessoas que tomam parte deles, seus valores, suas compreensões e práticas compartilhadas, modos de produção e distribuição, e a organização social de suas atividades musicais” (FINNEGAN, 1989, p. 31).

Inter-relacionada à sociedade e, conseqüentemente, às escalas de valores e significados por ela estabelecidas, a música incorpora, não só nos seus usos e funções, mas também em suas dimensões estéticas e estruturais, especificidades do contexto social que a produz. De acordo com as palavras de Merriam (1964) “todo sistema musical está baseado

¹ “‘music’ making is a special kind of social action which can have important consequences for other kinds of social action”.

numa série de conceitos que integram a música às atividades da sociedade como um todo, definindo-a e colocando-a como um fenômeno da vida entre outros fenômenos”² (MERRIAM, 1964, p. 63, tradução minha).

A sociedade investe a vida cotidiana e o meio ambiente humano de sentidos. Sentidos de direções e intencionalidades, de traços culturais normativos, ou valores de organização nos seus diferentes domínios como a moral, a religião, a música, etc.

A constituição social e os valores estabelecidos pela sociedade criam para as expressões musicais bases importantes que vão determinar os seus espaços e a suas inserções em situações específicas da vida social. Para John Blacking “as funções da música na sociedade podem ser fatores decisivos para promover ou inibir habilidades musicais latentes, bem como afetar as escolhas de conceitos culturais e materiais com os quais se cria música”³ (BLACKING, 1995a, p. 35, tradução minha). Ainda segundo o autor, o contexto social é gerador de aspectos motivadores para a experiência musical, sendo uma característica intrínseca à música dentro do seu sistema cultural. Blacking acredita que “[...] o interesse das pessoas pode estar mais nas atividades sociais associadas à música do que nela em si mesma.”⁴ O autor enfatiza, também, que “[...] habilidades musicais nunca podem ser desenvolvidas sem alguma motivação extramusical”⁵ (BLACKING, 1995a, p. 43, tradução minha).

A visão social estabelece os conceitos definidores do que torna o objeto sonoro musical ou não. Esse fato atribui importância fundamental ao universo sobre o qual se caracteriza uma expressão musical, tendo em vista que a própria definição do que é ou não música está associada ao que a sociedade que a pratica estabelece como tal. Nas palavras de Alan Merriam, “[...] o contexto em que um som é realizado determina sua aceitação ou sua rejeição como música”⁶ (MERRIAM, 1964, p. 66, tradução minha).

Dessa forma, fica evidente que a música como cultura é definida a partir de suas inter-relações sociais, sendo também definidora de aspectos importantes para a caracterização identitária de uma determinada sociedade. Um estudo significativo da música como fenômeno

² “Every music system is predicated upon a series of concepts which integrate music into the activities of the society at large and define and place it as a phenomenon of life among other phenomena”.

³ The functions of music in society may be the decisive factors promoting or inhibiting latent musical ability, as well as affecting the choice of cultural concepts and materials with which to compose music. We shall not be able to explain the principles of composition and the effects of music in Venda society, perhaps the new knowledge may stimulate a better understanding of similar processes in other society.

⁴ [...] people’s interest may be less in the music itself than in its associated social activities.

⁵ [...] musical ability may never develop without some extramusical motivation.

⁶ [...] the context of the sound determines its acceptance or rejection as music.

sociocultural precisa considerar essa expressão como algo temporal e espacialmente estabelecido, que assume escalas de valores variáveis de acordo com a época, o pensamento e a visão característica da sociedade e do meio cultural que a constitui.

A performance musical como fenômeno sociocultural

Manifestações diversas estabelecidas pelas diferenciadas expressões humanas configuram práticas culturais que reúnem, num determinado evento, estruturas e significados que constituem fenômenos representativos da expressão do homem em seu meio sociocultural. O termo performance, usado num sentido amplo como perspectiva para os estudos culturais, designa uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos (simbólicos e estruturais) que dão forma e sentido à sua existência.

A performance é, então, um intensificado e estilizado sistema comportamental que reúne em uma prática aspectos relacionados e determinados pelo tempo, ocasião, lugares, códigos e padrões de expectativa, diretamente associados ao universo social em que esse fenômeno se caracteriza (ABRAHAMS, 1975, p. 25).

Messner (1992, p. 15; 1993, p. 82-88), numa visão abrangente do conceito de performance, acredita que toda atividade humana concebida socialmente torna-se performática, no sentido que o homem atribui, a cada situação vivida por ele, características e funções específicas, exigindo dos indivíduos comportamentos adequados à ocasião, ao momento e ao lugar.

Considerada fenômeno sociocultural, a performance pode ser entendida como um modo de expressão e comunicação, que faz de um evento social um veículo carregado de sentidos e de estruturas que o engendram e uma situação diferenciada das experiências e vivências cotidianas da sociedade.

Para Victor Turner (1988, p. 23) uma performance comunica diferentes significados, incorporando particularidades do meio em que é realizada, e se adequando às convenções sociais e culturais. Segundo o autor a caracterização da performance estabelece formas diferenciadas de expressão que serve aos fins concebidos pelos seus praticantes e pelo seu sistema cultural. Assim, de acordo com a exemplificação de Turner, fenômenos que utilizam gestos e expressões faciais dão significados a estes aspectos expressivos a partir das emoções e das idéias que deverão ser comunicadas pela performance, da mesma forma que a utilização de diferentes recursos sonoros em uma determinada manifestação poderá ter sentidos convencionados pela situação e pelo contexto em que é realizada. Ainda na concepção de

Turner (1988, p. 21) o gênero performático “reflete” ou “expressa” o sistema social ou a configuração cultural, fazendo da performance, freqüentemente, uma crítica direta ou indireta à vida social, em sua origem e evolução.

Na mesma direção das múltiplas facetas performáticas que se estabelecem socialmente, a música é praticada e vivenciada pelos seus executantes e ouvintes como um sistema cultural que absorve, assimila e se adéqua às convenções sociais dos distintos meios em que é realizada.

Dunsby (2003) afirma que a performance musical é uma propriedade pública, no sentido de que todo e qualquer grupo social pode participar de situações performático-musicais variadas, atribuindo-lhes características e adaptações (estruturais e sociais) idiossincráticas.

De acordo com Stillman (1996, p. 6), um estudo que busca ter uma visão ampla da música não pode abranger somente aspectos estruturais como afinação, ritmo, melodia etc. Essa idéia evidencia a necessidade de entender o fenômeno a partir de uma perspectiva mais acurada dos aspectos performáticos que inserem a produção musical num contexto mais amplo da cultura.

Especificamente no que concerne ao campo da etnomusicologia, os estudos de performance musical, segundo Béhague (1984, p. 4), ganharam a partir da década de 1970 perspectivas mais abrangentes, como a preocupação de etnomusicólogos em compreender a performance musical não só como evento, mas também como processo. Processo que reúne aspectos musicais e extra-musicais, dando ao evento performático um sentido que transcende a atividade musical restrita às suas estruturas, materiais utilizados e momentos de acontecimento. Nas palavras de Béhague:

O estudo da performance musical como um evento, como um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance, deveria se concentrar no comportamento musical e extramusical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos⁷ (BÉHAGUE, 1984, p. 7).

⁷ “The study of music performance as an event and a process and of the resulting performance practices or products should concentrate on the actual musical and extra-musical behavior of participants (performers and audience), the consequent social interaction, the meaning of that interaction for the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion.”

A partir dessas concepções, defino a performance musical como um acontecimento que reúne na música características múltiplas da cultura, inserindo esse fenômeno em um contexto específico (temporal e espacial) e atribuindo a ele dimensões simbólicas que se juntam aos materiais e às estruturas formais constituindo a base do produto musical.

Este trabalho concebe então um estudo da performance musical numa perspectiva etnomusicológica, em que a música não pode ser entendida somente pela compreensão dos materiais sonoros que a constituem e pela forma com que esses materiais são organizados. Os significados que inserem a prática musical numa determinada cultura, caracterizando a música e sendo caracterizados por ela, desempenham um papel significativo na constituição da performance, sendo uma importante referência para a (re)definição da música como um sistema cultural. Assim, sons, formas, valores e significados se unem na configuração das características fundamentais que dão vida e forma a performance musical.

Tomando essas perspectivas como referência para a sistematização desta pesquisa, foi realizado o estudo junto aos Ternos de Catopês de Montes Claros, buscando focalizar a performance musical da manifestação como uma prática contextualizada ao universo cultural da sociedade da qual ela é e faz parte. O estudo compreendeu aspectos dessa expressão musical entendendo sua performance como um evento que se constitui a partir de uma complexidade de relações e valores estabelecidos durante os seus distintos processos de configuração.

O contexto social dos Ternos de Catopês e suas implicações na caracterização da performance musical dos grupos

Entendendo a importância dos elementos sociais para a caracterização das práticas musicais, com toda a complexidade dos aspectos que constituem suas performances, esta pesquisa realizou um amplo estudo junto aos moradores de Montes Claros com o intuito de compreender as perspectivas dos membros dessa sociedade sobre a importância e as características identitárias dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos. A partir da análise de dados específicos dessa realidade foi possível entender mais detalhadamente a visão da sociedade contemporânea a respeito dessas manifestações, refletindo sobre a influência dessa perspectiva para a configuração da performance musical dos Ternos de Catopês.

Em Montes Claros atualmente existe consenso, entre grande parte da população, de que os grupos de Catopês, Marujos, e Caboclinhos são importantes para a cidade, sendo expressões marcantes da cultura do município. De acordo com dados obtidos no universo de

Montes Claros, 94,1% dos moradores acreditam na importância dos grupos para a cidade (GRAF. 1).

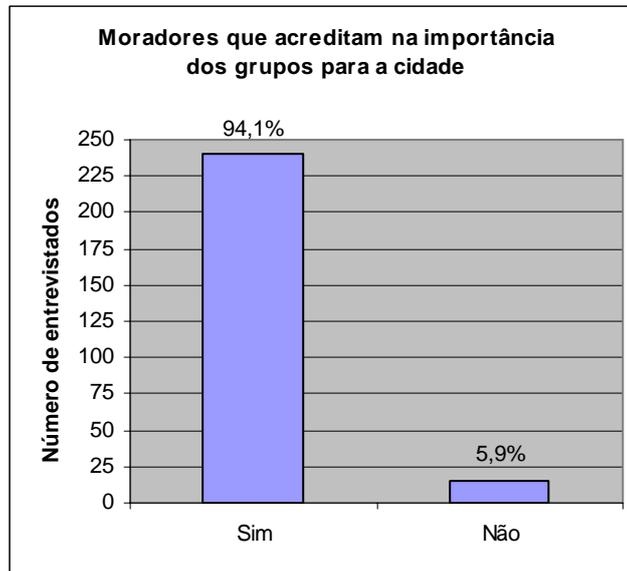


GRÁFICO 1 – Moradores que acreditam na importância dos grupos para a cidade.

Na mesma perspectiva, 86,3 % dos membros da sociedade montesclarenses são favoráveis a investimentos maiores da prefeitura, com recursos públicos, no incentivo e apoio aos grupos da cidade (GRAF. 2).

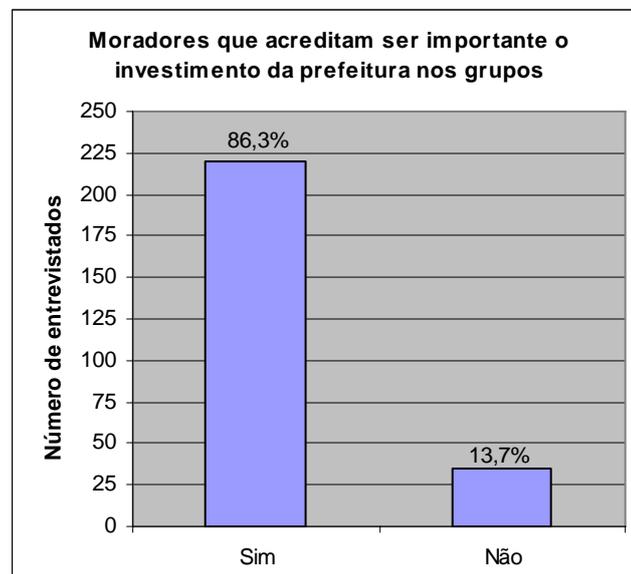


GRÁFICO 2 – Moradores que acreditam ser importante o investimento da prefeitura nos grupos.

Ainda no que se refere ao apoio aos Catopês, Marujos e Caboclinhos, a população aponta para a necessidade de incentivar a manifestação, possibilitando que ela possa contar com as estruturas necessárias para realizar as suas práticas rituais. De acordo com os dados deste estudo, mais de 60% dos moradores da cidade declararam que estariam dispostos a

ajudar os grupos através de doações financeiras particulares (GRAF. 3). Vale ressaltar que grande parte dos moradores que fizeram essa afirmação evidenciaram que não poderiam fazer esse tipo de investimento, mas que caso tivessem condições financeiras apoiariam os grupos no que fosse possível.

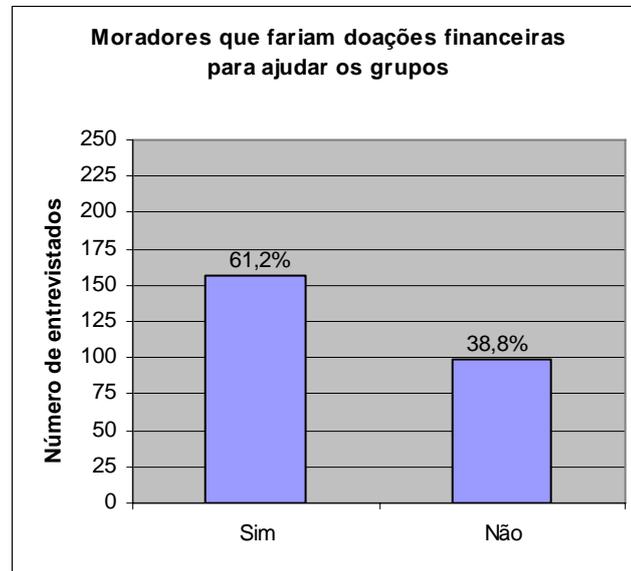


GRÁFICO 3 – Moradores que fariam doações financeiras para ajudar os grupos.

Demonstrando ainda que acreditam na importância dos grupos e que valorizam as suas práticas, os moradores deixaram claro que vêem a performance dos Ternos como algo relevante culturalmente na vida de seus brincantes. O GRAF. 4 ilustra essa idéia, com dados referentes à crença dos moradores sobre a aprendizagem das crianças que fazem parte dos grupos.

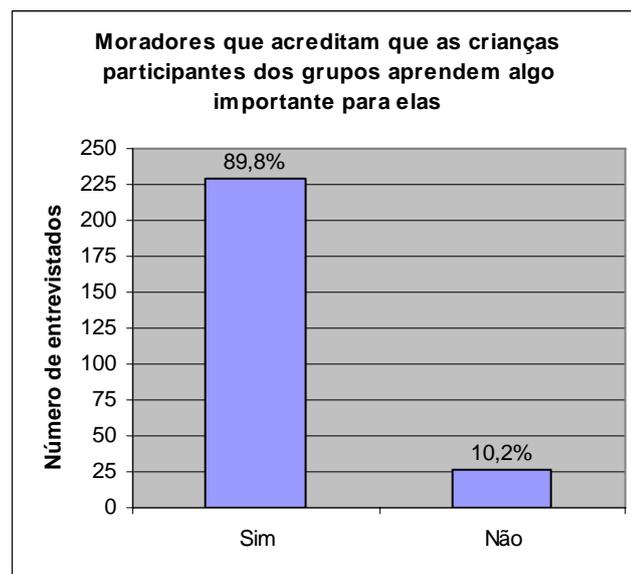


GRÁFICO 4 – Moradores que acreditam que as crianças participantes dos grupos aprendem algo importante para elas.

Esses dados enfatizam uma perspectiva facilmente notada em observações do universo que compreende a Festa de Agosto atualmente em Montes Claros. A forte dimensão dada pela imprensa e os altos investimentos que fazem do evento um atrativo turístico, que privilegiam a estrutura e os shows de artistas conhecidos nacional e regionalmente, têm difundido pela cidade a importância dos grupos como expressão cultural local, tendo em vista que eles constituem o “motivo” e o “tema” principal da Festa.

No entanto, essa valorização social, relevante para os grupos nesse contexto, não representa uma idéia e um conhecimento real, por parte dos moradores da cidade, da manifestação dos Catopês, Marujos e Caboclinhos enquanto fenômeno cultural inter-relacionado a uma complexidade de fatores sociais que caracterizam a expressão em Montes Claros. Os aspectos históricos e culturais definidores da manifestação e da sua importância na vida de seus praticantes são desconhecidos pela maioria da população. As particularidades de cada grupo e as bases características do enredo, da fé, da devoção e da prática performática com os seus valores e significados que fazem de cada Terno único, não fazem parte da perspectiva que, de maneira geral, os membros da sociedade têm sobre a manifestação. Os moradores julgam e concebem os grupos a partir de uma visão genérica de “algo tradicional”, do “folclore”, que tem visibilidade e importância para a sociedade e que, portanto, merece ser preservada.

Conforme já mencionado no capítulo 1 deste trabalho, os montesclarenses desconhecem o termo Congado e, também, toda a dimensão histórico-cultural caracterizadora do significado da manifestação enquanto fenômeno típico e significativo da cultura do Brasil e, mais especificamente, do Estado de Minas Gerais.

Os dados a seguir demonstram como em diferentes regiões da cidade há, por parte dos moradores, distintas noções sobre os conceitos e os significados do termo Congado (TAB. 1).

Tabela 1
Moradores que têm conhecimento do significado do termo Congado

Bairros	Sim	Não	Total
Camilo Prates (bairro do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias)	16,1%	84,0%	100%
Renascença (bairro do Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito)	13,7%	86,3%	100%
Morrinhos (bairro do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza)	47,0%	53,0%	100%
Outros bairros da cidade	54,3%	45,7%	100%

As informações da TAB. 1 deixam evidente que os bairros Camilo Prates e Renascença, respectivamente bairros do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias e do Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito, apresentam um índice menor de moradores que demonstram qualquer conhecimento do termo Congado. O bairro Camilo Prates é o mais distante do Centro da cidade o que, conseqüentemente, favorece que a sua população tenha menor acesso às atividades e celebrações realizadas durante a Festa de Agosto (TAB 2), que acontece na região central, onde o uso do termo Congado é mais constante. O contato desses moradores com a manifestação se dá essencialmente no bairro (TAB. 3), fazendo com que eles não tenham uma dimensão ampla do que ocorre na totalidade da Festa. O bairro Renascença apresenta um grande índice de moradores que participam da Festa de Agosto (TAB. 2), no entanto, quase 60% dessas pessoas deixam evidente que elas não vão ao local da Festa por causa, especificamente, dos grupos, tendo em vista que se interessam de forma mais expressiva por outros elementos oferecidos nesse universo (GRAF. 5).

Tabela 2
Moradores que freqüentam habitualmente a Festa de Agosto

Bairros	Sim	Não	Total
Camilo Prates	32,0%	68,0%	100%
Renascença	64,7%	35,3%	100%
Morrinhos	53,0%	47,0%	100%
Outros	68,3%	31,4%	100%

Tabela 3
Locais onde os moradores conheceram os grupos

Bairros	Nos desfiles pelos bairros	Nos desfiles pelo Centro	Em propagandas da Festa	Outros	Total
Camilo Prates	59,5%	16,7%	9,5%	14,3%	100%
Renascença	27,5%	15,7%	3,9%	52,9%	100%
Morrinhos	67,5%	22,5%	6,0%	4,0%	100%
Outros	10,7%	59,0%	13,9%	16,4%	100%

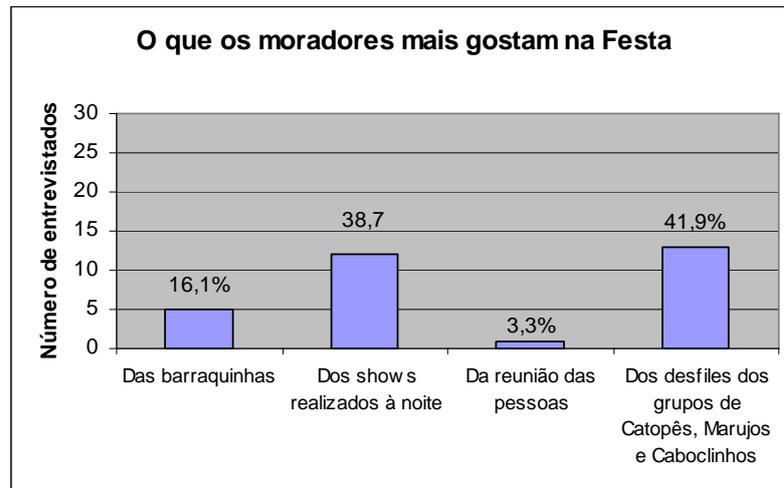


GRÁFICO 5 – Aspectos mais apreciados, pelos moradores do bairro Renascença, na Festa de Agosto.

O bairro Morrinhos, do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza, apresenta uma realidade diferenciada dos outros dois bairros (Camilo Prates e Renascença), que também têm grupos de Catopês. Nesse universo, cerca de 50% dos moradores demonstram certo conhecimento sobre o termo Congado. Entre as definições e exemplos apresentadas por esses moradores destacam-se a concepção do Congado como expressão do folclore, dança de origem africana e manifestação religiosa. Esse bairro é próximo ao Centro da cidade, tem a sede da Associação dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos localizada em seu território, e possui um dos grupos de maior respaldo no contexto da Festa de Montes Claros, o Terno do Mestre Zanza. Os seus moradores têm uma participação significativa durante a Festa de Agosto, cerca 50% do universo estudado no bairro declarou que frequenta a Festa, fato que, junto aos demais aspectos enfatizados acima, possibilita que essas pessoas tenham maior acesso a informações relacionadas à manifestação.

Uma parcela significativa de moradores de outros bairros da cidade, selecionados aleatoriamente através da aplicação de questionários em distintos locais, afirmam ter algum conhecimento sobre o Congado (TAB. 1) e também demonstram participação efetiva durante a Festa de Agosto (TAB. 2). A análise desses dados revelou que o universo investigado, aleatoriamente, foi constituído, principalmente, por moradores de bairros mais centrais da cidade, o que explica o maior contato e o conseqüente conhecimento dessa população sobre o termo Congado. No entanto, da mesma forma que no bairro Morrinhos, as informações dos moradores se restringem a questões genéricas que relacionam a manifestação ao folclore, à dança e a expressões do negro, sem necessariamente demonstrar que há, por parte dessa população, uma conscientização dos aspectos fundamentais que caracterizam a expressão congadeira como manifestação religiosa, social e cultural.

Mesmo o termo Congado não sendo conhecido e utilizado frequentemente no universo de Montes Claros é importante destacar que ele faz parte da realidade da manifestação na cidade, fato que pode ser comprovado pelo uso do termo em um dos

momentos característicos do festejo: “O Encontro dos Grupos de Congado”, que acontece no domingo pela manhã durante a realização da Festa de Agosto.

A participação dos moradores na Festa, que é maior nos bairros mais próximos ao centro da cidade, gera, também, uma participação mais efetiva dessas pessoas nos desfiles dos grupos realizados durante o período festivo. A TAB. 4 ilustra essa afirmação demonstrando o índice de participação dos moradores dos diferentes bairros nos desfiles dos grupos.

Tabela 4
Moradores que assistem habitualmente os desfiles dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos durante a Festa de Agosto

Bairros	Sim	Não	Total
Camilo Prates	28,0%	72,0%	100%
Renascença	45,1%	54,9%	100%
Morrinhos	61,2%	38,8%	100%
Outros	53,3%	46,7%	100%

No que se refere especificamente aos três Ternos de Catopês é possível perceber que não há, por parte dos monstesclarenenses, conhecimentos específicos sobre o número de grupos existentes. Esse fato, demonstra, também, a ausência de informações que possam proporcionar à população entendimento de aspectos e traços identitários de cada Terno. Mais de 80% dos moradores que constituem o universo investigado afirmam não saber quantos grupos de Catopês existem em Montes Claros (GRAF. 6). Dos 18,4% que dizem ter conhecimento do número de grupos existentes, somente cerca de 70% conseguem confirmar a sua resposta, informando a quantidade real de Ternos que fazem parte do contexto atual da manifestação na cidade (GRAF. 7).

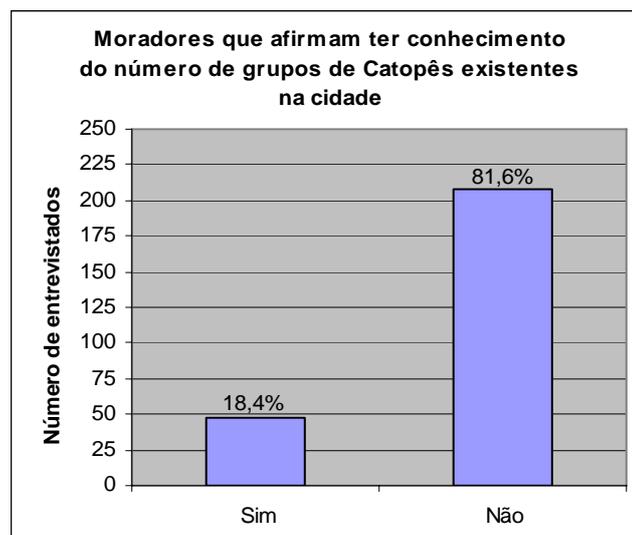


GRÁFICO 6 – Moradores que afirmam ter conhecimento do número de grupos de Catopês existentes na cidade.

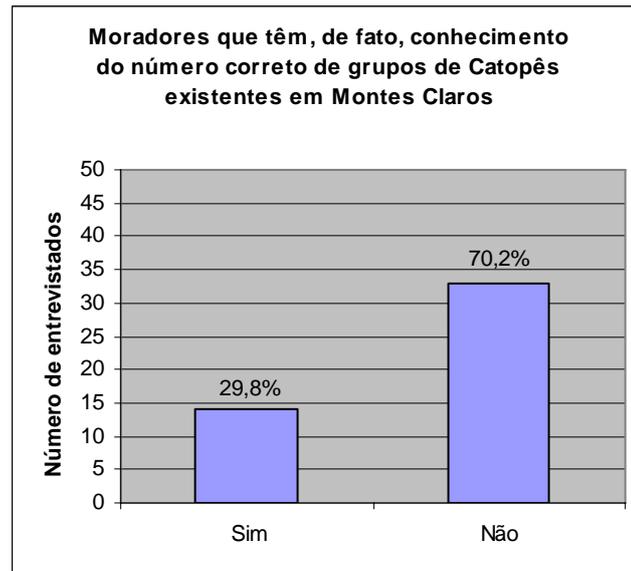


GRÁFICO 7 – Moradores que têm, de fato, conhecimento do número correto de grupos de Catopês existentes na cidade.

As informações evidenciadas anteriormente demonstram o paradoxo que compreende a manifestação dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos no universo sociocultural de Montes Claros na atualidade. Por um lado a sociedade demonstra que considera essa manifestação como expressão característica da cultura da cidade, sendo, portanto, importante e merecedora de respaldo e incentivo local. Por outro lado, essa mesma sociedade demonstra falta de conhecimento sobre o que significa realmente o ritual dos Catopês como fenômeno contextualizado com a vida, com os costumes, com as crenças, e com os demais aspectos da cultura, sem os quais essa expressão não pode ser (re)vivida, entendida e percebida.

A partir desses dados é possível refletir sobre aspectos importantes para a caracterização a prática musical dos Ternos de Catopês na atualidade, entendendo que essas perspectivas socioculturais configuram elementos significativos para a performance desses grupos nos dias de hoje.

As perspectivas sociais como base para a caracterização da performance dos Catopês

A visibilidade social que a manifestação ganhou em Montes Claros tem gerado uma preocupação, por parte dos grupos, de evidenciar aspectos que constituem as suas características identitárias frente ao público da Festa. Nesse sentido, há uma constante necessidade dos Ternos em organizar os elementos que configuram a sua performance de acordo com o que eles consideram importante para o grupo ser “bem visto” pelos

espectadores (demais membros da sociedade). É fundamental para cada Terno que, na época dos desfiles, ele possa estar com os capacetes estruturados, contando com os seus devidos enfeites; ter as roupas organizadas dentro do padrão de cores, modelos e tamanhos necessários; possuir o número de instrumentos suficientes para todos os participantes, zelando pela qualidade sonora e visual do grupo; contar com integrantes que garantam uma performance musical “bem feita”, em que todos os membros do grupo saibam cantar, dançar, tocar e participar de forma adequada dos diferentes momentos e situações da festa.

A performance dos Catopês é um evento com estrutura e características definidas pelo ritual e adequadas aos espaços e contextos sociais em que acontece. Essa prática, como evento cultural, se estabelece a partir de diferentes processos que constituem e dão forma à suas dimensões identitárias, tendo como referências as perspectivas de cada época, lugar e momento em que ocorre.

Diferentemente de outras práticas de performance com funções essencialmente religiosas, como o Candomblé, o Jongo, e o Candombe (uma das subdivisões do Congado), os Catopês têm a presença do público e a perspectiva deste em relação à sua performance como fatores fundamentais para o desenvolvimento de suas práticas. Nesse universo, existe a preocupação sobre o que os espectadores vêem, escutam e comentam sobre cada grupo. Dessa forma, o fato da sociedade considerar os Ternos importantes para a cultura da cidade, do público ver e comentar sobre cada Terno e sua forma de organização e estruturação gerais, tanto musical como extramusical, cria para a manifestação um ambiente adequado em que a sua prática performática pode acontecer de forma contextualizada com a perspectiva social do meio onde ela se desenvolve e do qual ela é e faz parte.

O reflexo dessa perspectiva é facilmente notado em diferentes aspectos da performance dos Catopês. Durante os cortejos pelas ruas os grupos se entusiasmam nos locais onde há maior concentração de pessoas para ver a passagem dos Ternos. Nesses momentos o movimento corporal e as coreografias se intensificam, criando situações ímpares de expressão dos grupos frente aos espectadores do ritual e caracterizando, muitas vezes, “novas” estratégias de performance cênicas que vão sendo incorporadas à prática da manifestação.

No que se refere especificamente à música, a visão social está em constante diálogo com as definições estruturais e com a inserção das músicas nos distintos momentos que compreendem a performance. Nesse sentido, a escolha adequada de um canto para uma situação do ritual, também está associada a visão e/ou a aceitação dessa música pela sociedade que participa da Festa, sendo fundamental a perspectiva do público sobre a utilização ou não do canto em um determinado momento e/ou situação do rito.

O impacto sonoro nos espectadores e a reação desses ouvintes em relação à música são sempre aspectos determinantes para mudanças na composição instrumental do grupo. Há uma preocupação eminente de que cada Terno possa ter uma sonoridade específica e que essa expressão sonora tenha destaque frente a outros grupos nos desfiles, nas visitas, etc. Assim, os Ternos acrescentam novos instrumentos e ampliam o número dos já existentes, mudam o timbre trocando peles e utilizando recursos diversos, acrescentam novas estruturas rítmicas para fortalecer a sonoridade, e passam a incorporar recursos diversos quando julgarem que determinados elementos podem contribuir para o fortalecimento do grupo perante a sociedade.

As perspectivas sociais são, então, fatores importantes para a determinação dos rumos da performance, tanto em seus processos de consolidação como no seu desenvolvimento enquanto evento social. A música incorpora elementos significativos das referências estabelecidas pela sociedade, tanto nos seus usos, funções e significados quanto nos seus aspectos estético-estruturais. Dessa forma, fica evidente que a dimensão social é um fator fundamental na composição da música dos Catopês, definindo espaços, situações, (re)adaptações e (re)formulações da performance em suas diferentes perspectivas no ritual da manifestação.