

## CAPÍTULO 5

### **Transmissão musical nos Ternos de Catopês**

A construção de conhecimentos de um saber musical que transcende a música em si mesma faz da cultura dos Catopês um amplo e dinâmico campo de criação, em que estratégias e alternativas desenvolvidas pelos grupos, no sistema sociocultural do qual fazem parte, dão características a situações e processos de transmissão específicos ao mundo diversificado da manifestação.

As culturas de tradição oral apresentam, em suas formas de transmitir saberes, caminhos que se delineiam por rumos inter-relacionados com o que cada universo concebe e estabelece como essencial. O conteúdo que vai ser transmitido e as estratégias utilizadas para sua transmissão passam por uma seleção natural em que o grupo e/ou a sociedade detentora do conhecimento cria formas, momentos e situações particulares para seu o desenvolvimento e a sua assimilação.

Neste capítulo descrevo e analiso aspectos da transmissão musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros, tomando como base relatos e experiências adquiridas no trabalho de campo, bem como um referencial teórico-analítico que possibilita o entendimento dos principais processos e situações de aprendizagem musical, a partir da contextualização dessa manifestação com uma abordagem mais ampla do fenômeno no campo da etnomusicologia.

A transmissão musical nos Ternos de Catopês é, então, analisada por uma abordagem que entende o ensino e a aprendizagem da música em culturas de tradição oral, como fatos culturais e sociais, em que se inter-relacionam o contexto, os sujeitos, e suas formas particulares de conceber, valorar e organizar as suas práticas sociomusicais.

#### **A transmissão musical numa perspectiva etnomusicológica**

Estudos da etnomusicologia vêm, ao longo do tempo, demonstrando a importância da compreensão de aspectos caracterizadores da transmissão de música em uma determinada cultura para o entendimento das bases do sistema musical dessa cultura. Nettl enfatiza essa idéia, fazendo referência à relevância da transmissão para a configuração da música. Nesse sentido, o autor afirma: “eu acredito que o modo pelo qual uma sociedade ensina sua musica é um fator de grande importância para o entendimento daquela música”<sup>1</sup> (NETTL, 1992, p. 3, tradução minha).

---

<sup>1</sup> I do Believe that the way in which a society teaches its music is a matter of enourmous importance for understanding that music [...].

Em outra obra, mas na mesma perspectiva, Nettl (1997) destaca a transmissão musical como aspecto determinante dos caminhos que consolidam a música como manifestação cultural. Nas palavras do autor, “[...] uma das coisas que determina o curso da história de uma cultura musical é o método de transmissão”<sup>2</sup> (NETTL, 1997, p. 8, tradução minha). Para Nettl (1983), na maior parte das culturas, a música é transmitida de forma oral e aural. O conceito de “aural” é entendido aqui como algo vinculado a uma percepção global do indivíduo, no que se refere à apreensão e à assimilação dos elementos musicais transmitidos.

Fica evidente, na concepção de diferentes estudos da área de etnomusicologia que processos e situações de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas, e são (re)modelados e (re)definidos, em sua concepção e aplicação, pelo contexto em que se inserem. Alan Merriam, acredita que “[...] cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores”<sup>3</sup> (MERRIAM, 1964, p. 145, tradução minha). Assim, as formas de transmissão musical assumem estratégias distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que caracterizam a própria performance musical.

Margarete Arroyo (1999)<sup>4</sup>, apresenta estudo uma importante contribuição para o entendimento de processos de transmissão da música em culturas de tradição oral, enfocando especificamente a manifestação do Congado em Uberlândia-MG. A autora utiliza-se de duas categorias de captação e análise do ensino e aprendizagem da música: as **situações** em que essas práticas aconteciam e os **processos** que as envolviam.

A partir de suas análises, Arroyo deixa claro que a transmissão musical no Congado assume distintos processos, que variam de acordo com a idade, a vivência musical e demais características particulares a cada congadeiro; e acontecem em situações diversificadas, consolidadas em torno da estrutura e da prática ritual. Nesse universo o fazer musical é assimilado e vivenciado através de uma percepção ampla em que ouvir, ver, fazer e sentir são elementos indissociáveis para a incorporação da música. A autora afirma que “a situação de aprendizagem [no Congado] é uma situação coletiva de performance. [...] Como em várias culturas musicais, orais, a cultura musical congadeira é auditiva, visual e tátil” (ARROYO, 1999, p. 177).

---

<sup>2</sup> One of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission.

<sup>3</sup> [...] each culture shapes the learning process to accord with its own ideals and values.

<sup>4</sup> Margarete Arroyo em sua tese de Doutorado, intitulada *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*, realizou um estudo em dois contextos distintos de ensino e aprendizagem da música: o ritual que envolve a Festa do Congado e o Conservatório de Música, ambos localizados na cidade de Uberlândia-MG.

Keith Swanwick (2003, p. 72-73) demonstra mais um exemplo da versatilidade dos processos de transmissão musical em diferentes culturas. O autor analisa a atividade de ensino musical de um percussionista de Ghana, segundo a ótica da educação musical, buscando compreender o processo utilizado em uma situação não formalizada de aprendizagem musical como perspectiva para o ensino institucionalizado da música. O autor destaca uma prática transmitida oralmente que reflete aspectos fundamentais da aprendizagem musical da cultura que a envolve e que são determinantes dos processos de transmissão ali estabelecidos. Nas palavras de Swanwick:

Ele [o percussionista] considera a música como discurso, respeita o discurso dos outros músicos e dançarinos e, naturalmente, para ele a fluência é de suprema importância. [...] Brahim Abdulai está preocupado com que os dançarinos ouvintes primeiro se orientem dentro de certas “normas” dos motivos do tambor (SWANWICK, 2003, p. 73).

A aprendizagem, como toda prática musical, é dependente e vinculada, em maior ou menor grau, ao seu contexto de produção. Determinados aspectos da música de uma cultura podem ser assimilados a partir da aprendizagem de dimensões estético-estrutural-sonoras do fenômeno. Por outro lado, existem elementos que só podem ser transmitidos a partir de uma vivência de aspectos extramusicais que determinam os rumos da performance musical e, conseqüentemente, a transmissão de seus saberes num sistema social específico.

John Blacking (1995c), refletindo nessa mesma direção, em seu estudo sobre a música dos Venda, destaca as duas vertentes necessárias para a aprendizagem da música nessa cultura. Segundo o autor:

[...] [há] estruturas da música Venda que podem ser ouvidas e aprendidas por qualquer ser humano que possa perceber e reproduzir padrões sonoros. [...] Mas há outros aspectos da tradição musical [...] que não podem ser aprendidos exceto por uma total participação na sociedade Venda e pela assimilação inconsciente de processos sociais e cognitivos sobre os quais a cultura é criada<sup>5</sup> (BLACKING, 1995c, p. 58, tradução minha).

Essas formas diferenciadas de aprendizagem musical que implicam valores, relações sociais da música e de seus praticantes, definições de conteúdo e de estruturas musicais, dentre outros fatores da expressão musical enquanto fenômeno de performance sociocultural,

---

<sup>5</sup> [...] structures of Venda music which can be heard and learned by any human being who can perceive and reproduce patterns of sound. [...] But there are other aspects of the Venda musical tradition which [...] cannot be learned except by total participation in Venda society and by unconscious assimilation of the social and cognitive processes on which the culture is founded.

evidenciam a idéia de que a transmissão musical congrega os aspectos fundamentais que caracterizam o fenômeno musical, sendo responsável pela sua assimilação, consolidação e transformação no âmbito da cultura.

### **Aprendendo a fazer música nos Ternos de Catopês**

A compreensão dos aspectos caracterizadores das estratégias de transmissão musical dos Catopês somente foi possível pela imersão no mundo desses grupos. Como na perspectiva apontada por Blacking (1995c) na música Venda, aspectos da aprendizagem musical só poderiam ser compreendidos pela vivência de situações “não musicais”, no sentido que não estão diretamente associadas a um momento de performance, mas que, muitas vezes, estabelecem situações significativas de transmissão dos saberes referentes à prática musical.

Os detalhes que configuram a aprendizagem de música nos Catopês estão nas situações menos visíveis ao público, em momentos singulares que antecedem os ensaios, as visitas, os desfiles, os cortejos e toda a prática do ritual festivo-religioso.

Os processos de ensino e aprendizagem musical se configuram de forma natural em momentos imprevisíveis, sem horários específicos, conteúdos determinados e avaliações sistemáticas. Nos Catopês se aprende a fazer fazendo, colocando em prática aquilo que é visto, ouvido e sentido durante a performance musical e que, com a vivência desse universo, vai sendo “incorporado” pelos iniciantes e pelos menos experientes.

Analisando práticas musicais de contextos populares de tradição afro-brasileira Lucas, Arroyo, Stein e Prass (2003), concebem particularidades etnopedagógicas, percebidas também nos Ternos e Catopês, em que a transmissão se dá fundamentalmente por uma percepção multireferencial, em que sons e gestos engendram as experiências e a aprendizagem da música. Essas formas de transmissão são, sobretudo, na concepção das autoras,

[...] etnopedagogias baseadas na aprendizagem coletiva de música manifesta pela oralidade, entendida não no sentido restrito de verbalidade, mas no sentido antropológico de “encorporamento” [...], expressão que define as culturas e/ou situações sociais em que o texto e a escritura não é prioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas (LUCAS; ARROYO; STEIN; PRASS, 2003, p. 5).

As etnopedagogias desenvolvidas no cerne da cultura musical dos Catopês se estruturam pela junção de aspectos perceptivo-referenciais diferenciados, mas inter-relacionados, em que cada integrante vai construindo um corpo de conhecimentos, muitas

vezes inconscientes, que forma as suas bases de captação, percepção e assimilação das competências musicais estabelecidas para aquele contexto. Os meus primeiros momentos de iniciação à prática musical dos Catopês, foram propiciando descobertas que permitiram ver e compreender como se dá o processo de formação e construção de referências de um aprendiz desse complexo universo musical. O relato a seguir, extraído do meu diário de campo, ilustra um desses momentos de descoberta.

Eram dezenove horas e dezoito minutos [do sábado dia 21 de junho de 2003], [...] Quando entramos [na casa do Mestre,] seu João parou o som dos tambores [que iniciava o ensaio do dia] e nos convidou para irmos tocar junto aos integrantes que estavam à frente na fila. Eu disse ao Mestre que precisava, primeiramente, aprender a tocar o tamborim, instrumento que eu levei para o ensaio. Ele sorriu, e afirmou que eu já sabia tocar pelo conhecimento que tinha dos grupos [...]. Então deu o sinal para que o Terno começasse novamente a música. Após observar por alguns segundos, consegui perceber a célula rítmica básica da execução do tamborim. À medida que fui tocando, ainda inseguro em relação ao conjunto, fui observando os meninos que estavam do meu lado. Eles, percebendo que eu tinha dificuldades na execução, começaram a me orientar [...]. Um garoto que estava à minha frente, que tinha aproximadamente 15 anos, me disse: “você toca depois da batida do chama”. Notei, então, que eu estava tentando perceber o instrumento isoladamente, enquanto eles, na verdade, contextualizavam a execução do tamborim com toda a estrutura rítmica do grupo. Assim, ficou claro para mim, naquele momento, que a percepção dos meninos não ficava restrita a um instrumento específico. Para eles, pelo menos para os que já assimilaram a base musical, a performance de cada instrumento é percebida como uma parte que está integrada à estrutura geral da música, em que cada instrumentista tem que escutar e ver o que os outros instrumentos estão fazendo dentro da execução. [...] nesse dia minha atenção estava centrada, principalmente, no processo de aprendizagem da performance musical do grupo. [...] interessante foi perceber que eu era, naquele momento, o aprendiz mais iniciante. Na vivência de hoje, pude entender aspectos importantes de como os Catopês lidam com o processo de transmissão e como constroem as referências para a melhor execução do instrumento (QUEIROZ, 2003c).

Ao longo dos três anos de pesquisa, experiências como essa foram se repetindo em escalas diferenciadas, pois a imersão no universo dos grupos me propiciou, com o passar do tempo, novas relações com os integrantes e com o fenômeno musical e, por consequência, novas percepções da música e dos seus processos de transmissão. Em 2004, não mais me sentindo como um iniciante na prática, continuava como aprendiz nas muitas descobertas, mas já possuía um status e uma condição de “ensinador”, tendo em vista que ocupava lugar de destaque na fila do grupo e que tinha a confiança do Mestre para participar na organização do Terno. Muitas vezes era procurado por alguns dos meninos para ajudá-los na execução de um

instrumento e/ou de um ritmo, principalmente se o aspecto da performance estivesse relacionado ao instrumento que eu tocava (um chama).

As experiências e as descobertas consolidadas ao longo da pesquisa mostraram um contexto de transmissão flexível e espontâneo, onde cada situação e processo de aprendizagem e assimilação da cultura musical são tecidos pela dinâmica da performance, tanto nos momentos específicos de sua realização, quanto nas demais situações estabelecidas como base para a sua prática.

Nos Catopês, não existem professores e alunos, mas sim pessoas com maior vivência e experiência, que têm a responsabilidade de comandar a performance do grupo, e que orientam os que ainda não “incorporaram” os ritmos, o manuseio dos instrumentos, as coreografias e os cantos com suas letras e melodias. Assim, há uma construção coletiva em que todos participam da configuração performática. Aprendendo ou ensinado, o compartilhamento do fazer musical e dos valores e significados desse saber em relação à sua aplicação e inserção social constitui o principal meio de transmissão musical nos Ternos de Catopês.

### **As situações de ensino e aprendizagem musical nos Catopês**

Diversas situações de ensino são consolidadas ao longo da performance, sem terem necessariamente, a priori, a função e a intenção de ensinar. A prática performática coletiva e situações vivenciadas antes, durante e após os ensaios e os desfiles criam momentos em que cada elemento da música, inclusive os extramusicais, pode ser percebido e assimilado inconscientemente, tanto por quem ensina como por quem aprende. Não existe nesse universo uma situação exclusiva de aprendizagem, programada e desenvolvida como tal, mas sim uma heterogeneidade de sistemas naturais de transmissão que se consolidam tanto na performance como nos diversos momentos que a envolve.

#### ***A performance coletiva***

A participação e a integração coletiva no ato de tocar e/ou cantar são fatores que estabelecem as principais situações de aprendizagem nos Catopês. Situações que são consolidadas nos momentos que antecedem a reunião e a saída dos Ternos, nos intervalos dos ensaios, e após a realização de qualquer uma dessas práticas. Pegar os instrumentos e poder tocar junto dá a cada integrante a possibilidade de praticar e a oportunidade de ser corrigido e de imitar a execução de quem sabe mais. Como não existe um momento para aprender a tocar os instrumentos e para cantar as músicas, os membros dos grupos, que ainda não têm uma

prática musical consolidada, têm que aproveitar situações onde os materiais estejam disponíveis e onde se possa tocar e/ou cantar em conjunto.

Da mesma forma que observado por Luis Ferreira (1997, p. 85) na cultura musical do Candombe uruguaio, a prática coletiva de fazer música nos Catopês, estabelece uma intensa “experiência emocional e musical”, em que a vivência dos integrantes na construção conjunta da música cria uma atmosfera prazerosa e (re)construtiva da descoberta musical.

O trecho a seguir, extraído do meu diário de campo, descreve uma das muitas situações inusitadas de aprendizagem que pude viver como integrante dos Catopês:

[...] eram dezesseis horas e vinte e três minutos quando entramos no ônibus para retornar à Montes Claros. As roupas empoeiradas pelas ruas sem calçamento da cidade [Glaucilândia, localizada a 30km de Montes Claros] e molhadas de suor, somadas ao cansaço de quem estava preparado para as atividades do dia desde nove horas da manhã, fazia do ônibus um local confortável e adequado para o descanso naquele momento. No entanto, bastou o início da viagem para os meninos<sup>6</sup>, começarem a cantar as músicas principais do repertório [...]. Durante toda a trajetória eles cantaram e brincaram com as músicas, e os que tinham maior conhecimento das letras corrigia e ensinava os outros. Percebi que naquele momento muitos assimilaram trechos que cantavam, cotidianamente, sem ter noção do que de fato a letra dizia[...]. O ônibus na nossa volta para casa, depois de mais esse dia de dedicação ao Terno, serviu como um importante local para a assimilação de aspectos musicais fundamentais dos cantos, onde, de forma coletiva naquela situação, todos ensinavam e todos aprendiam (QUEIROZ, 2004c).

Situações como essa, referida anteriormente, são habituais e acontecem naturalmente em todos os momentos em que o Terno se reúne. Em menor ou maior intensidade, cada encontro dos integrantes para tocar, cantar ou até mesmo conversar, marca um momento e uma situação de aprendizagem, onde fatores musicais e extramusicais são congregados na transmissão dos conhecimentos essenciais para a performance musical dos Catopês.

### ***Os ensaios e os desfiles***

Momentos de efetivação da prática performática, os ensaios e os desfiles configuram situações específicas de aprendizagem. Situações mais visíveis do que aquelas que acontecem nos estornos da performance. Durante a execução, processos múltiplos de ensino e aprendizagem vão se concretizando pela vivência dos integrantes daquelas situações em que para se fazer música é preciso aprender a tocar, cantar, realizar e participar das coreografias, se posicionar e se comportar no contexto da performance.

Os ensaios e os desfiles são, dentro da informalidade da transmissão musical dos Catopês, as situações mais estruturadas em que se aprende e se ensinam os saberes que congregam essa prática musical.

## **Os processos de transmissão**

Da mesma forma que as situações de aprendizagem não apresentam uma estruturação pré-determinada e não têm um momento específico, os processos de transmissão também acontecem de forma espontânea, sendo (re)elaborados a cada momento e a cada situação de performance. A dinâmica natural de assimilação e prática da música na cultura dos Catopês estabelece a imitação e a experimentação como os principais processos utilizados para a aprendizagem musical. A imitação está presente, de forma mais efetiva, nos momentos de realização da performance, como os desfiles e os ensaios, enquanto a experimentação acontece em maior evidência nas situações menos estruturadas, em que a liberdade de “brincar”, “bagunçar”, “explorar” e “variar”, na execução instrumental e vocal, concebe as principais formas de aprendizagem da música.

### ***A imitação***

Olhar e ouvir são fontes fundamentais de aprendizagem nos Catopês. Ver o que o outro está fazendo e como ele faz, e ouvir a sonoridade obtida na execução do instrumento é, indubitavelmente, uma das formas mais utilizadas para a assimilação de conhecimentos musicais. A verbalização de informações referentes às habilidades e às técnicas de tocar um ritmo e/ou instrumento praticamente não existe, sendo a comunicação visual e sonora o caminho para a formação do “tocador” desses grupos.

A imitação é, então, utilizada em todas as situações de aprendizagem, e através desse processo os “aprendizes” que participam das mesmas atividades e tocam nas mesmas situações dos “ensinadores”, vão concebendo, treinando e caracterizando as suas formas de execução. Quando um integrante percebe que há diferenças entre o ritmo realizado por ele, ou por um dos seus companheiros, e a base rítmica essencial para execução do instrumento no grupo, tende a recorrer à percepção visual e auditiva como ferramenta imediata que lhe permite corrigir a sua prática a partir da repetição do que vê e ouve o outro fazendo.

---

<sup>6</sup> Ao me referir a “meninos”, estou fazendo uso de um termo utilizado pelos membros dos Catopês para designar os integrantes com faixa etária inferior aos 16 anos, aproximadamente.

O depoimento de Arnaldo<sup>7</sup>, integrante do Terno do Mestre Zanza, retrata como a aprendizagem se apóia na inserção do iniciante ao ato de tocar, sendo que os mais experientes dão suporte, através de sua prática, para a assimilação dos padrões musicais básicos. Perguntado sobre como os meninos aprendem a tocar, Arnaldo declara:

*[...] nos ensaio, aí vai aprendeno! pega o ritmo e vai embora. Tem hora que uns aí [sai do ritmo] agora nós, que já tá trenado, num sai não! Aí cobre o defeito do outro, é assim! [...] as veiz nós fala: ó ajeita aí que cê ta errado ó! Aí controla tudo, é assim!*<sup>8</sup> (SANTOS, 2004).

A imitação, como forte referência para a aprendizagem musical, estabelece aspectos que constituem características importantes da performance, como a assimilação do ritmo e da forma de tocar, o jeito de cantar, a variação das letras, o acréscimo ou a redução de detalhes na estrutura geral da música. Aspectos que se configuram, principalmente, pelo fato de que imitando a execução de um determinado elemento musical é possível se chegar a algo que não é rigorosamente igual, mas que se encaixa dentro da estrutura que constitui a base da música.

Blacking (1995a) apresenta um exemplo dessa dimensão imitativa, nas práticas musicais, como aspecto definidor de características da performance, fazendo referência ao processo de aprendizagem da letra na música dos Venda. O autor destaca que, nessa cultura, entender ou saber a letra da música importa menos que a aproximação imitativa de sonoridades semelhantes às da letra que encaixem na métrica da melodia (BLACKING, 1995a)

Esse processo também acontece nos Ternos de Catopês. Como não existe um momento específico para aprendizagem da letra, nem de qualquer outro elemento da música, cada integrante aprende imitando o que escuta o outro cantar.

Um diálogo entre o Mestre João e um dos meninos do Terno, acontecido antes da missa do Divino Espírito Santo no dia 21 de agosto de 2004, demonstra como os membros dos Catopês buscam referência na prática realizada por integrantes mais experientes, para poder imitar a sua execução e, conseqüentemente, aprender a partir dela.

**Mestre João:** *“[...] ié pra todo mundo cantar viu, prá todo mundo cantar! [...].*

**Menino:** *cê tem que mandar um cara que sabe cantar bom, moço! vim aqui, pra cá, prá ensinar nós.*

---

<sup>7</sup> Arnaldo Alves dos Santos nasceu em 1953 e desde os cinco anos de idade é integrante do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza.

<sup>8</sup> Entrevista gravada em MD no dia 21/08/2004.

**Mestre João:** *Prá ensinar? [...] cês escuta, né possíve! [...] cês escuta. é todo mundo cantar.*<sup>9</sup>

O Mestre João Farias demonstra consciência de que pela imitação os meninos “se viram” para aprender a letra durante a performance. Nesse sentido ele declara: “[...] eles vai no rumo, e joga um trem prá dá certo. Bem que [...] tá meio desviado, escorregano, mais que vai, vai [...] [isso é] a imitação né? [...] a imitação”<sup>10</sup> (MESTRE JOÃO FARIAS, 2004c).

De maneira geral, cantar e tocar nos Catopês, segundo as perspectivas dos Mestres, são habilidades comuns e de fácil assimilação. Para eles, o fundamento necessário para se adquirir competências musicais está intimamente ligado à capacidade de prestar atenção, e à vontade de aprender. Assim, quando o integrante é atento e observa a forma e jeito de tocar e cantar dos mais experientes, a aprendizagem acontece naturalmente como consequência da prática performática.

### ***A experimentação***

A experimentação é outro aspecto fundamental na aprendizagem musical dos Catopês. Nesse processo de transmissão, a percepção tátil, associada à auditiva e à visual, exerce papel de intrínseco valor para a descoberta e a assimilação de características sonoras e técnicas da execução musical. Os momentos de experimentação acontecem de forma mais efetiva nas situações menos estruturadas da performance (nos momentos que antecedem a reunião e a saída dos Ternos, nos intervalos dos ensaios, nos percursos percorridos de ônibus, etc.).

Durante os momentos que antecedem a saída do Terno, enquanto os integrantes do grupo vão chegando, os meninos que em grande parte das vezes chegam primeiro, brincam com os instrumentos que tocam e, também, com aqueles considerados mais importantes, tocados, geralmente, pelos adultos que estão há mais tempo no grupo. Assim, os meninos têm oportunidade de experimentar as sonoridades e de colocar em prática técnicas de execução que observam na performance dos mais experientes, preparando-se para quando tiverem uma oportunidade, estarem prontos para tocar qualquer dos instrumentos do grupo, principalmente os de maior destaque. Nesses processos de experimentação, que ocorrem geralmente em grupos de quatro ou cinco integrantes, os meninos se corrigem e competem entre si, buscando mostrar quem está mais preparado e quem “sabe mais”. Por várias vezes, enquanto aguardava a saída do Terno, meu instrumento era solicitado pelos meninos, para que eles pudessem tocá-

---

<sup>9</sup> Gravações de campo em MD durante o Reinado do Divino dia 21/08/2004b.

lo, como faziam com os instrumentos dos outros integrantes. Nessas experiências, eles atuam como seus próprios professores, e somente quando não chegam a um acordo sobre a execução de um determinado ritmo, é que solicitam a algum integrante mais experiente do grupo para dizer quem está correto e/ou demonstrar como se toca (QUEIROZ, 2004b).

Esse exemplo, que ilustra um processo comum nos períodos que antecedem as saídas do grupo, demonstra a base da transmissão musical em praticamente todos os momentos que rodeiam a performance. Não havendo situações específicas nem processos determinados de ensino, os integrantes, principalmente os aprendizes, procuram formas de adquirir e assimilar as competências necessárias para a execução musical nos Catopês.

### ***As correções e ensinamentos***

Inter-relacionada diretamente aos processos de imitação e experimentação, está a interferência dos Mestres e, também, dos integrantes mais experientes dos grupos, que, de forma não estruturada, realizam correções e ensinamentos importantes para os rumos da execução musical. Muitas vezes, enquanto os meninos estão “brincando” e, pensando que não estão sendo observados, batem algum ritmo errado ou realizam inadequadamente qualquer outro aspecto musical da performance, são corrigidos e advertidos enfaticamente: “*isto tá errado menino! num é assim que bate não*”. Interessante é que muitas vezes a correção não vem acompanhada de uma explicação, e o “tocador”, advertido de que está errado, tem que “se virar” para aprender a forma correta de tocar. Outras vezes, a explicação é feita por frases como: “*bate sem parar a baqueta*”, “*bate mais compassado*”, etc. Pelo que pude observar, frases como estas, utilizadas constantemente, não têm um sentido claro para os meninos, e eles acabam aprendendo, de fato, pela imitação e repetição dos padrões feitos pelos outros.

Em suma, os processos de transmissão musical nos Catopês se dão essencialmente de forma coletiva, onde a aprendizagem é feita pela prática de tocar, experimentar, prestar atenção na execução dos mais experientes e imitar suas performances. Nesse contexto, a execução musical, com todos os seus meandros, ensina pela prática, estabelecendo momentos de comunicação e aprendizagem entre os integrantes com maior e/ou menor experiência.

### **Os elementos musicais enfatizados nos processos de transmissão**

A compreensão das características principais que constituem o processo de ensinar e aprender música em um determinado universo sociocultural revela fundamentos importantes

---

<sup>10</sup> Entrevista gravada em MD no dia 20/08/2004

da performance, tendo em vista que os aspectos determinados como essenciais pela cultura são enfatizados em suas formas e estratégias de transmissão.

Vivenciar, analisar e compreender as diferentes perspectivas que estabelecem a aprendizagem de música nos Catopês, permitiram destacar elementos que durante os processos de transmissão eram evidenciados como fatores principais do fenômeno musical, valendo destacar: a assimilação e desenvolvimento rítmico, a participação coletiva no canto, a utilização adequada das músicas durante a performance, o envolvimento nas coreografias e evoluções, e o comportamento adequado durante a performance.

Dos aspectos musicais, o ritmo é, sem dúvida, o mais enfatizado e o que mais chama a atenção dos Mestres e dos integrantes durante a performance. “Bater” o ritmo errado ou “sair” do conjunto é um fator que gera advertência imediata. Qualquer irregularidade rítmica, na concepção musical dos Catopês, percebida auditiva e/ou visualmente pelo Mestre e/ou por integrantes mais experientes, é imediatamente “corrigida”, de acordo com as suas formas particulares de correção.

A participação coletiva no canto, também é uma competência musical exigida constantemente durante os momentos de execução. É válido ressaltar que não há uma cobrança de exatidão melódica, de perfeição tonal, de estética vocal e de reprodução exata da letra. A participação é cobrada exaustivamente, mas as suas “qualidades” estéticas e sonoras são flexibilizadas dentro de um padrão amplo de liberdade na execução.

O uso adequado de uma música em uma situação e em um contexto específico do ritual é uma responsabilidade do Mestre, sendo um fator importante a ser assimilado pelos integrantes responsáveis pelo comando do grupo. Essa é uma competência musical necessária para quem está à frente do Terno nos momentos específicos da performance ritual.

As coreografias e as evoluções pelas ruas são preocupações evidentes nos processos de transmissão, principalmente nos momentos e situações que geram grande aglomeração do público. Esse aspecto, segundo os Mestres e outros integrantes, é importante para a apresentação do grupo frente à sociedade, sendo momentos em que as pessoas vão poder notar se o grupo está organizado, arrumado e adequado ao contexto da festa, inclusive fazendo comparações entre um Terno e outro.

Uma educação não necessariamente musical, mas fundamental para se fazer música nos Catopês, é a capacidade de se comportar diante das pessoas e nas situações e locais em que acontece o festejo. Fator constantemente ensinado, de diferentes formas e em diferentes contextos, aos meninos, é a forma adequada de comportamento e de postura social. Os

Mestres enfatizam sempre que para ser Catopê é preciso ter educação e saber se posicionar frente às pessoas, dentro das casas e na igreja.

Enfim, é possível afirmar que esses são os principais aspectos enfatizados nos processos e situações de transmissão musical nos Ternos de Catopês, podendo ser destacados como as mais importantes, não únicas e suficientes, competências necessárias para a performance musical desses grupos.

A transmissão nesses grupos destaca o que culturalmente é concebido e estabelecido como aspectos essenciais da performance musical. Dessa forma, o domínio das estruturas rítmicas, a participação coletiva no canto, a adequação do repertório às situações e momentos específicos do ritual, as coreografias e evoluções, e a capacidade de se comportar no contexto social da festa, somados a todos os demais elementos estruturais da música, formam o corpo de conhecimentos necessários que, transmitidos e assimilados em seu contexto, fazem de um simples homem um Catopê. Catopê integrado num sistema sociocultural em que a religião, a fé, a devoção, a festa, a alegria, a brincadeira e a inserção e interação sociais criam um mundo musical onde para se fazer música se aprende e se ensina, de maneiras particulares a essa cultura, muito mais que competências e habilidades exclusivamente musicais.

## CAPÍTULO 6

### A performance musical dos Ternos de Catopês

A performance musical, em suas diferentes expressões, abrange uma complexidade de significados que, estruturados a partir de um determinado sistema, dão forma a práticas inter-relacionadas com os valores, costumes, crenças e demais aspectos característicos de um contexto cultural específico. Entendo que, para compreender a música de forma ampla, a fim de conhecer não só os seus aspectos estético-estruturais mas, sobretudo, sua integração aos demais fatores determinantes da identidade de uma cultura, é necessário que ela seja estudada contextualmente, considerando-se as particularidades definidoras do seu universo.

De maneira geral, a performance dos Catopês apresenta aspectos que transcendem a atividade musical em si mesma, dando ao ato de fazer música sentidos que tornam essa prática particular e significativa, tanto na vida de seus praticantes como no meio sócio-cultural em que esses se inserem. Turner (1982) afirma que: “[...] todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia é explanação e explicação da vida em si mesma [...]”<sup>1</sup> (TURNER, 1982, p. 13, tradução minha). É nesse sentido, apresentado pelo autor, que penso a performance musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. Uma prática que faz da música um elemento de expressão identitária, tanto pelas suas estruturações estéticas quanto por outros fatores que transcendem esse sentido e tornam a performance musical uma fonte significativa de entretenimento, de devoção religiosa, de inserção, interação e afirmação social e de expressões diversas que retratam aspectos históricos, políticos, e socioculturais da vida dos integrantes dos Ternos de Catopês.

Na visão de Leda Martins “a performance é que engendra as possibilidades de significância e a eficácia da linguagem ritual [do Congado]” (MARTINS, 1997, p. 147). Concordando com essa perspectiva, é possível afirmar que a inserção no mundo musical dos Ternos de Catopês me permitiu perceber que os detalhes e as sutilezas presentes na prática desses grupos são elementos que constituem a razão de ser de cada Terno. Tornar essa identidade visível é que faz o fenômeno musical eficiente e adequado às perspectivas coletivas dos grupos em seus processos de comunicação, (re)afirmação, (re)adaptação e inserção social.

---

<sup>1</sup> [...] every type of cultural performance, including [...] ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation of life it self [...].

Por essa ótica, analisando de forma singular a performance dos Ternos de Catopês, foi possível compreender aspectos significativos que caracterizam a música nesse contexto, tanto no que se refere a sua dimensão sociocultural, como também no que diz respeito aos elementos definidores de sua estruturação estética e identitária.

Neste capítulo abordo a música dos Catopês, pensado numa caracterização geral dos aspectos estético-estruturais musicais que constituem os aspectos principais da performance desses grupos. A partir de uma visão mais ampla da estruturação musical nos três Ternos de Montes Claros, realizo uma abordagem particular dessa manifestação em cada grupo, demonstrando o que fundamentalmente da forma as suas identidades musicais.

Nos processos de compreensão dessa prática musical foram utilizadas categorizações analíticas que partiram de uma metodologia apoiada em bases indutivas, onde a realidade dessa manifestação forneceu os aspectos fundamentais para a sua compreensão. A partir daí as análises dedutivas, fundamentadas em sólidos estudos da etnomusicologia e da antropologia, proporcionaram uma leitura mais acurada da realidade, permitindo dimensionar dados específicos desse universo para contextos mais amplos da cultura congadeira e afro-brasileira em geral.

Este trabalho destaca e analisa os diversos elementos musicais dos Catopês a partir da flexibilidade com que se estruturam dentro de cada situação performática, pois, concordando com as perspectivas de Lucas (2002) sobre outros contextos congadeiros, acredito que nesses grupos cada material deve ser examinado levando-se em conta sua mobilidade dentro da performance. Refletindo especificamente sobre o Congado dos Arturos e Jatobá, Lucas afirma que:

Cada execução musical é única, pois depende da conjunção de alguns fatores: a pessoa que está “tirando” o cântico, a altura tonal em que canta, o número de pessoas que se encontram na guarda e suas características vocais [...], o tipo e a quantidade de instrumentos presentes, os encarregados das caixas, a função ritual que cumprem, a situação em que estão cantando (se caminhando, dançando, parados, etc.) dentre outras. Além disso, os cânticos e os padrões rítmicos admitem graus diferenciados de variação e improvisação em seu desenvolvimento, que estão condicionados à função de execução (LUCAS, 2002, p. 96).

Assim também acontece nos Ternos de Catopês. O momento e a situação fazem com que cada prática musical apresente especificidades, proporcionando uma (re)estruturação que é (re)definida e (re)construída a cada momento. No entanto, cada constituição rítmica, cada contorno melódico e cada um dos demais elementos que configuram a música em sua

caracterização nos Ternos, apresenta uma estruturação básica e referencial de elementos, uma padronização mínima que dá identidade a esses grupos e que determina características singulares a cada grupo. Essa estruturação básica é desenvolvida a cada performance com variações, que se adéquam às constituições fundamentais da prática musical, utilizadas conforme as preferências e as habilidades pessoais de cada Catopê.

### **A música dos Catopês: estruturas e características**

A música dos Ternos de Catopês de Montes Claros possui particularidades em cada um dos elementos de sua estrutura que, combinados com a dimensão sociocultural da música, dão forma a um fenômeno musical amplo e complexo, em que se interagem habilidades práticas para tocar e cantar, com conhecimentos, crenças e significados da estrutura ritual. Assim, a música dos Catopês é construída e praticada a partir de valores que estabelecem os seus usos, as suas funções e os seus contextos e situações de desenvolvimento.

As estruturações musicais são concebidas através das formas de utilização dos instrumentos, dos padrões e variações dos ritmos, da organização do repertório, das características das letras, do canto e das melodias. Essas construções musicais se configuram de acordo com uma dinâmica particular do universo das tradições orais, sendo constantemente (re)definidas, e ganhando novos elementos e novas concepções em sua prática. Da mesma forma que observado por Lucas (2002), no contexto musical do Congado mineiro dos Arturos e Jatobá, “a cada ano, o antigo ressurgue novo, transcrito em outro tempo, e o novo se faz antigo, (re)criado a partir da referência ancestral” (LUCAS, 2002, p. 75).

Consciente da complexidade que compreende as estruturas caracterizadoras da música dos Catopês, optei por analisar separadamente cada um dos elementos que constituem esse fenômeno, o que possibilitou melhor apresentação e discussão da estruturação musical dos três Ternos. Partindo da análise das várias particularidades que configuram o todo musical dessa manifestação, foi possível chegar a conclusões significativas sobre os elementos fundamentais da música nesse contexto, apresentando perspectivas gerais da performance dos três Ternos e singularidades que constituem o universo de cada grupo.

### **Os instrumentos musicais**

Os instrumentos dos três Ternos Catopês têm características semelhantes sendo utilizados fundamentalmente membranofones e apenas um idiofone. Nesses grupos não

existem instrumentos harmônicos ou melódicos. Assim o instrumental é composto por caixas, chamas, tamborins, pandeiros, e chocalhos. O único Terno que utiliza esses cinco instrumentos é o Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias. O outro Terno de Nossa Senhora, do Mestre Zanza, não utiliza chocalho, e o Terno de São Benedito (do Mestre Zé Expedito) não utiliza chama.

As semelhanças entre os instrumentos dos grupos são, certamente, um dos fatores que caracterizam identidade musical comum para os três Ternos, o que os diferenciam dos demais grupos de Congado da cidade e do Estado. No entanto, os instrumentos também são caracterizadores de diferenças importantes entre esses grupos. Os timbres de cada instrumento, principalmente os das caixas, são particularizados por sua estruturação física, e pelos processos utilizados por cada grupo para a construção e/ou afinação desses instrumentos.

## **Os instrumentos do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias**

### ***As Caixas***

No Terno, esses instrumentos possuem estrutura de metal, industrializada, mas também têm características artesanais, como os demais instrumentos. Atualmente o grupo utiliza três dessas caixas (FIG. 1), com tamanhos diferenciados, que possuem respectivamente as seguintes medidas: 1) 45cm de altura e 36cm de diâmetro; 2) 31cm de altura e 30cm de diâmetro; 3) 25,5cm de altura e 30cm de diâmetro.

As peles são de couro de bode (FIG. 1), sendo que a pele de resposta possui uma esteira construída com pedaços de esporas de peru perpassadas por uma linha de nylon (FIG. 2). As caixas são tocadas com duas baquetas de madeira de construção artesanal (FIG. 3b). A forte sonoridade desses instrumentos, provocada pela vibração do corpo de metal, e o tamanho privilegiado das duas caixas maiores (FIG. 3a e 3b), dão a esse grupo um poder sonoro de forte impacto, sendo esse fato um diferenciador entre o som desse Terno e o dos outros dois grupos.



FIGURA 1 – Caixas do Terno do Mestre João Farias (2004).



FIGURA 2 – Pele de resposta e esteira da caixa do Terno do Mestre João Farias (2002).

As fotos das FIG. 1 e 3 foram tiradas durante a Festa de agosto de 2004. Nesse ano as caixas foram cobertas com uma napa marrom, na intenção de melhorar o aspecto visual do instrumento, fato que não proporcionou qualquer influência na sonoridade desses. A FIG. 2 mostra a pele de resposta e a esteira de uma das caixas, esta fotografia foi tirada no ano de 2002, por isso o instrumento ainda não está coberto com a napa.

a)



b)



FIGURA 3 – Tamanhos e execução das caixas.

## *Os Chamas*

Os chamas do Terno de Mestre João são construídos por ele mesmo, sendo instrumentos de fabricação completamente artesanal (FIG. 4).



FIGURA 4 – Chama do Terno do Mestre João Farias.

O chama emite um som grave, e mede um tamanho de aproximadamente 35cm de altura, 33cm de base, 12cm de largura, medidas que variam de acordo com cada instrumento. Ele possui uma estrutura de madeira que serve de base para as peles de couro de bode esticadas nas suas duas extremidades (FIG. 4 e 6). Não existe uma qualidade de madeira específica para a construção do instrumento. Geralmente o Mestre João utiliza o cedro, mas qualquer tipo de madeira pode ser usado desde que seja resistente e, relativamente, leve. As faixas coloridas utilizadas na estrutura de madeira de alguns chamas servem como ornamentação, apresentando cores e materiais diferenciados nos instrumentos que as possuem.

Esse instrumento é uma forte referência para a identidade musical dos grupos de Catopês de Montes Claros. O chama é tocado com uma única baqueta, geralmente feita com cabo de vassoura, ou com um pedaço de madeira similar que tem reforço almofadado (coberto com couro ou napa) na extremidade que percute o instrumento e o faz soar mais forte e grave. (FIG. 4, 5 e 6). O Terno utiliza atualmente cerca de três ou quatro chamas durante a performance.



FIGURA 5 – Tocadores do chama.



FIGURA 6 – Execução do chama.

### *Os Tamborins*

Grande parte dos tamborins tem o mesmo formato do chama, porém em dimensão reduzida e, conseqüentemente, com sonoridade mais aguda (FIG. 7). O tamborim tem como padrão mediano, aproximado, 30cm de altura, 24cm de base e 5,8 cm de largura. Vale ressaltar que o grau de variabilidade nas medidas do tamborim é bem maior do que nas do chama, tendo em vista que não existe um padrão determinado na sua fabricação (FIG. 8). Os instrumentos do grupo são construídos pelo Mestre João e as suas diferentes dimensões geram timbres e alturas diversificados, fato que compõem um aspecto relevante na sonoridade dos três grupos. O Terno conta, atualmente, com cerca de 25 tamborins, número que varia a cada ano.



FIGURA 7 – Tamborim e chama.

Obs.: Nessa ilustração o instrumento da esquerda é um tamborim e o instrumento da direita um chama).



FIGURA 8 – Tamborins do Terno do Mestre João Farias.

Além do modelo tradicional do tamborim esse Terno tem também um instrumento com formato diferenciado, chamado pelo Mestre João de “tamborim sextavado” (FIG. 9). O Mestre também usa um instrumento que se diferencia de todos os outros (FIG. 10). Esse instrumento era um tarol, mas segundo o Mestre, depois que ele colocou couro de bode no lugar da pele original e tirou a esteira, o instrumento virou um tamborim.



FIGURA 9 – Tamborim sextavado.



FIGURA 10 – Tamborim do Mestre João Farias.

### *Os Pandeiros*

Os pandeiros tradicionais dos Catopês são construídos artesanalmente, possuindo tamanhos distintos, numa dimensão aproximada de 21,5cm de altura, 19cm de largura e 5cm de base (FIG. 11 e 12). No Terno do Mestre João esses instrumentos são fabricados por ele, possuindo uma estrutura de madeira sobre a qual é esticado o couro de bode (FIG. 12). As platinelas desses instrumentos são feitas de tampas de garrafa ou de materiais com as mesmas características (FIG. 11 e 12). O Terno possui atualmente cerca de 25 pandeiros, número que geralmente é equilibrado com a quantidade de tamborins.



FIGURA 11 – Pandeiros do Terno do Mestre João Farias.



FIGURA 12 – Fundo do pandeiro.

Além dos pandeiros tradicionais, os Ternos de Montes Claros têm utilizado atualmente instrumentos industrializados (FIG. 13a e 13b). No Terno do Mestre João usa-se esse tipo de pandeiro tanto com membrana de plástico, comumente utilizada para esse tipo de pandeiro, quanto com membrana de couro, adaptada pelo Mestre ou por outros integrantes mais experientes à estrutura desse instrumento.

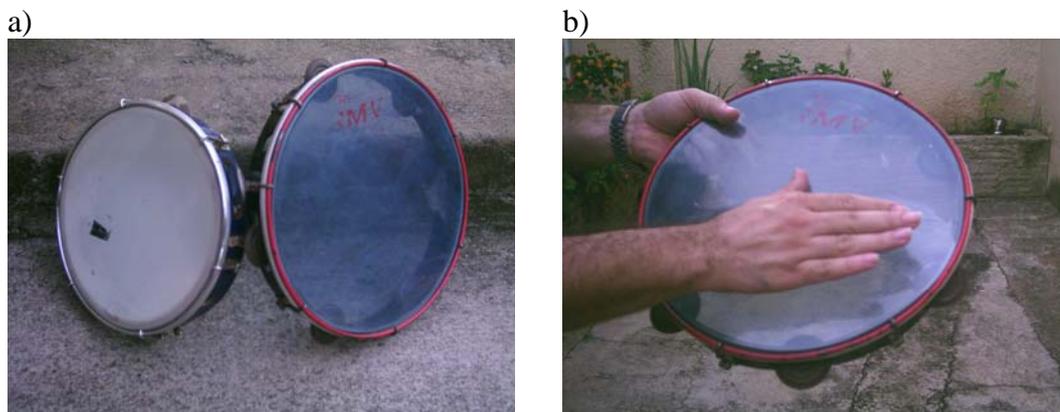


FIGURA 13 – Pandeiros industriais do Terno do Mestre João Farias.

### *O Chocalho*

O chocalho utilizado pelo Terno do Mestre João tem uma característica bem particular em relação aos instrumentos utilizados no Terno de São Benedito. O corpo de metal, que mede aproximadamente 44,5cm, possui esferas de chumbo no seu interior, fato que caracteriza a sonoridade desse instrumento na composição do grupo (FIG. 14 e 15).



FIGURA 14 – Chocalho do Terno do Mestre João Farias.

O Terno possui apenas um chocalho, mas um dos integrantes do grupo, Juvenal, também tem um instrumento similar (FIG. 16). Dessa forma, algumas vezes o Terno utiliza dois chocalhos com o mesmo formato e a mesma sonoridade.



FIGURA 15 – Execução do chocalho.



FIGURA 16 – Chocalho de Juvenal.

## Os instrumentos do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza

O Terno do Mestre Zanza utiliza caixas, chamás, tamborins e pandeiros. Conforme já especificado anteriormente esse Terno não tem utilizado chocalho. Em anos anteriores esse instrumento chegou a fazer parte da composição instrumental do grupo mas, segundo o Mestre Zanza, ele prefere utilizar mais pandeiros a fazer uso do chocalho. Nesse sentido o Mestre afirma:

*[...] eu gosto de usar mais o pandeiro, que é original., cê vê que o único grupo que tem pandeiro adoidado é o meu grupo de Catopê. Chocalho sempre dá mais certo é prá escola de samba, essas coisas né? Qué dizer que quebra um pouco a tradição, então eu faço mais pandeiro [...] eu gosto mais das coisas mais original! (MESTRE ZANZA, 2004c)<sup>2</sup>.*

Nessa afirmação fica evidente o fato de que chocalho tem uma função similar à dos pandeiros dentro da estruturação rítmico-musical dos Catopês, e por isso pode ser substituído. O Mestre Zanza deixa claro, também, que ele prefere manter no seu Terno instrumentos que

---

<sup>2</sup> Entrevista gravada em MD no dia 31/12/2004.

sejam característicos da tradição dos Catopês desde os primeiros tempos em que ele a conheceu.

### *As Caixas*

O Terno do Mestre Zanza é o único grupo que utiliza caixas de madeira (FIG. 17), tipo de instrumento que, segundo os integrantes do Terno, usava-se antigamente e que, portanto, seria mais característico da tradição. Essa perspectiva retrata a visão do Mestre, apresentada anteriormente, em manter o perfil de seu grupo mais “original”, de acordo a sua ótica do “ideal” para a performance dos Ternos. No grupo, as caixas principais têm o corpo e o aro de madeira, com dimensões em torno de 34cm de altura e 31cm de diâmetro. Para a afinação desses instrumentos utilizam-se cordas que, presas ao aro, servem para esticar a membrana de couro de bode (FIG. 17, 18a e 18b). Da mesma forma que nos outros grupos, as caixas são tocadas com duas baquetas de madeira e possuem esteiras, feitas de esporas de peru perpassadas por uma linha de nylon, junto à pele de resposta – (FIG. 17, 18a e 18b).



FIGURA 17 – Caixa de madeira do Terno do Mestre Zanza.



FIGURA 18 – Execução, pele de resposta e esteira da caixa.

Esse Terno utiliza atualmente quatro caixas, sendo que, além de duas de madeira, duas delas são de metal e possuem dimensões similares às apresentadas anteriormente (FIG.

19). O Mestre Zanza afirma que mesmo sendo a favor da utilização dos instrumentos mais tradicionais, ele reconhece a dificuldade dos grupos em utilizar caixas de madeira.

*[...] as caixa nossa podia ser tudo original igual eu tenho aí, essas caixas de madeira. Mas só tem que a nossa região aqui cê sabe que é difícil né? Choveu cabô. Se vai viajar num tempo desse aí, cê tem de te preparar pra levar um cado de jornal, para ondê que se for fazer a apresentação prá esquentar os instrumento, já a de tarraxa não (MESTRE ZANZA, 2004c)<sup>3</sup>.*



FIGURA 19 – Caixas e chamas do Terno do Mestre Zanza.

Obs.: Na ordem que aparece na figura temos, da esquerda para a direita, os seguintes instrumentos: caixa de metal, chama, caixa de madeira, e chama.

### *Os Chamas*

Os instrumentos desse Terno possuem as mesmas característica dos chamas do outro Terno de Nossa Senhora do Rosário, inclusive na suas dimensões (FIG. 20a e 20b). No entanto, duas características, física e sonora, diferenciam os instrumentos dos dois grupos: 1) a estrutura que dá suporte às duas membranas dos chamas que, no Terno do Mestre Zanza são feitas de madeira mais leve; 2) o som grave produzido que, nesse Terno, tem uma reverberação menor que o som dos instrumentos do Terno Mestre João. A construção do instrumento visa essencialmente a qualidade sonora, buscando madeiras, materiais e afinações que permitam a produção do som “ideal” para o grupo. No entanto, questões referentes à

<sup>3</sup> Entrevista gravada em MD no dia 31/12/2004.

durabilidade do instrumento e a facilidade de seu manuseio durante a execução, são fatores considerados importantes no processo de construção. O grupo utiliza atualmente cerca de 4 instrumentos.

a)



b)



FIGURA 20 – Chamas do Terno do Mestre Zanza.

Obs.: Na figura 20b o instrumento da esquerda é um chama e o da direita um tamborim.

### *Os Tamborins*

Os tamborins desse Terno também são semelhantes aos utilizados no Terno do Mestre João, tendo praticamente as mesmas dimensões e o mesmo grau de variabilidade de tamanho. Os instrumentos do grupo seguem, em sua grande maioria, o modelo tradicional, que tem formato similar ao do chama, porém dimensões menores (aproximadamente, 30 cm de altura de 30cm de largura, e 5cm de base) (FIG. 21). Não existe um limite que determine o tamanho máximo para o tamborim. Dessa forma, há alguns instrumentos que têm dimensões praticamente similares às dos chammas mas, tocados com a baqueta característica do tamborim e tendo a base com medidas menores, produzem uma sonoridade mais aguda que dá a eles funções rítmicas e sonoras específicas do instrumento.

Ao todo, o Terno tem atualmente cerca de 35 tamborins, número que varia a cada ano, existindo um único instrumento com modelo diferenciado do formato tradicional. Esse tamborim se assemelha ao que é tocado pelo Mestre João no outro Terno de Nossa Senhora do Rosário, sendo um tarol sem esteira, que tem couro de bode como membrana (FIG. 22).



FIGURA 21 – Tamborim do Terno do Mestre Zanza.



FIGURA 22 – Dois tamborins distintos.

### *Os Pandeiros*

Os pandeiros desse grupo seguem, em sua grande maioria, o padrão tradicional desses instrumentos nos Catopês. Como nos outros Ternos, esses pandeiros são construídos artesanalmente e possuem tamanhos distintos (FIG. 23), tendo aproximadamente 15 cm de altura, 15cm de largura e 5cm de base. Os instrumentos são fabricados pelo Mestre Zanza, e têm uma estrutura (base) de madeira, sobre a qual é esticado o couro de bode em apenas um dos lados. (FIG. 23 e 24). A grande diferença dos “pandeiros principais”<sup>4</sup> desse grupo para os instrumentos dos outros Ternos está, justamente, na estrutura de madeira. Nesse Terno, os pandeiros maiores possuem, além das quatro extremidades básicas, uma armação interna no centro do instrumento, reforçando fisicamente a estrutura e, principalmente, possibilitando a utilização de um número maior de platinelas, o que favorece uma sonoridade mais intensa para os instrumentos (FIG. 24). O Terno do Mestre João Farias possui alguns instrumentos com essa característica, mas num número bastante reduzido frente à quantidade desses pandeiros no Terno do Mestre Zanza. O grupo conta atualmente com cerca de 35 pandeiros.



FIGURA 23 – Pandeiros do Terno do Mestre Zanza.



FIGURA 24 – Fundo do pandeiro.

<sup>4</sup> Entendo como “pandeiros principais” os instrumentos maiores, mais utilizados no grupo e executados pelos integrantes com maior experiência.

Nesse Terno, como nos outros dois grupos, também há pandeiros industrializados (FIG. 25). Segundo o Mestre Zanza ele ganhou dois desses instrumentos e os pandeiristas passaram a utilizá-los no grupo. O Mestre comenta que ele prefere o som dos instrumentos originais, dizendo: “[...] eu ganhei aí, parece que é dois [se referindo aos pandeiros industriais], que me dero de presente aí [...], mas num é original não né? Eu prefiro o original né, o original é que é bom” (MESTRE ZANZA, 2004c)<sup>5</sup>.

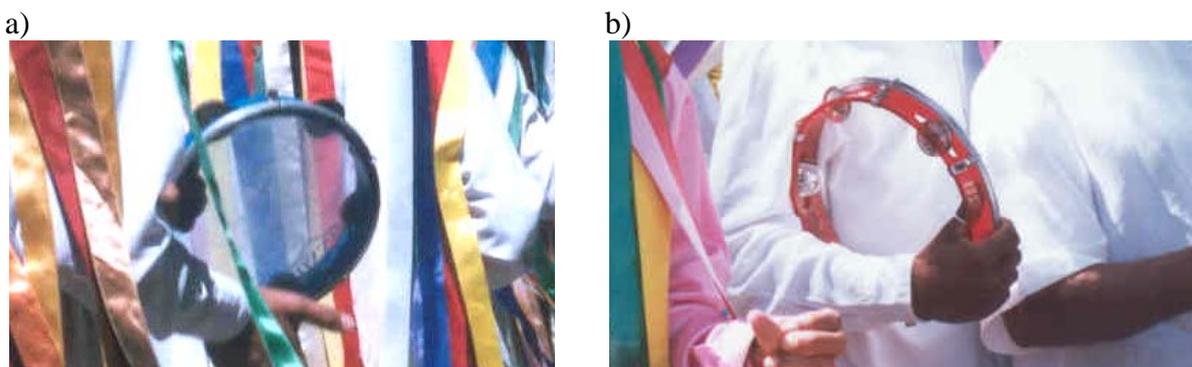


FIGURA 25 – Pandeiros industrializados do Terno do Mestre Zanza

### Os instrumentos do Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito

O Terno de São Benedito também utiliza quatro instrumentos. Conforme citado anteriormente esse é o único grupo que não utiliza chama. Assim, os instrumentos do Terno são: caixas, tamborins, pandeiros, e chocalho.

#### As Caixas

Todas as caixas do grupo, atualmente três, têm estrutura de metal, com dimensões aproximadas de 28cm de altura e 30cm de diâmetro. Da mesma forma que nos outros grupos, as caixas têm corpo e aro de metal, membranas de couro de bode nas duas extremidades, e esteira junto à pele de resposta (FIG. 26a e 26b), sendo tocadas com baquetas de madeira (FIG. 27).

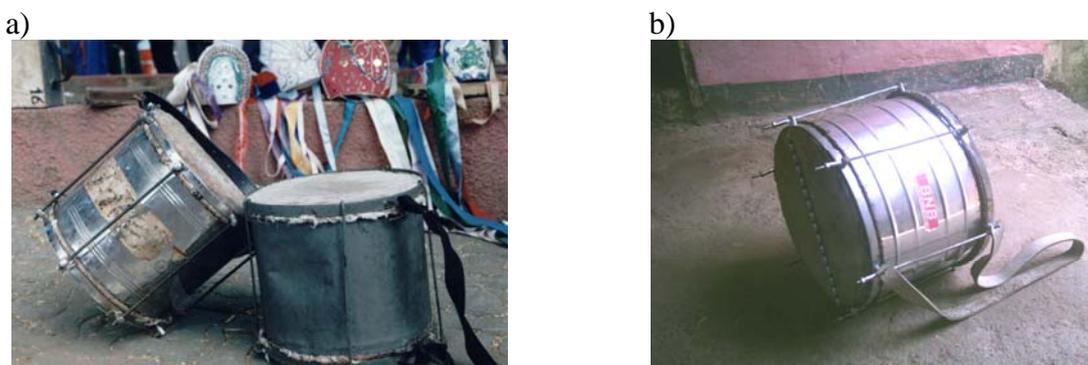


FIGURA 26 – Caixas do Terno do Mestre Zé Expedito.

<sup>5</sup> Entrevista gravada em MD no dia 31/12/2004.



FIGURA 27 – Execução da caixa.

As esteiras das caixas nesse Terno são feitas de materiais distintos como miçangas, contas, e tubos de caneta partidos (FIG 28a, 28b, e 28c).

a)



b)



c)



FIGURA 28 – Esteiras das caixas do Terno do Mestre Zé Expedito.

### ***Os Tamborins***

Como esse Terno não possui chamas, há um grande número de tamborins no grupo que, mantendo a mesma característica dos outros, têm tamanhos diferenciados (FIG. 29). As dimensões do instrumento têm em média as seguintes medidas; 24cm de altura, 24cm de largura e 5cm de base. O grupo conta atualmente com cerca de 20 tamborins.

Outra característica, que está relacionada à inexistência do chama, é o tamanho privilegiado de alguns instrumentos (FIG. 29). O que diferencia o tamborim do chama são as suas dimensões, principalmente as da base, que sendo maiores dão ao instrumento o grave necessário para que ele possa exercer a função e ser concebido como chama.

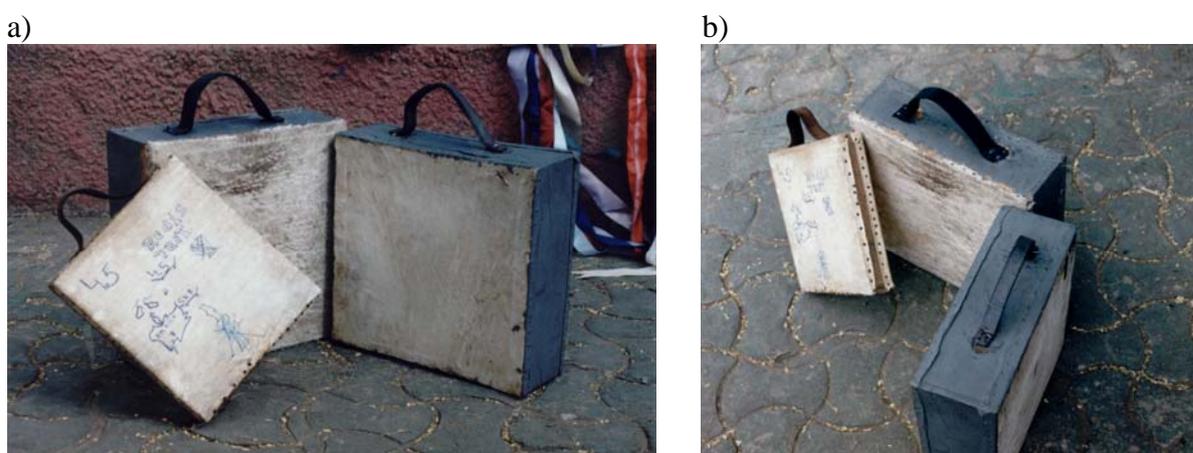


FIGURA 29 – Tamborins do Terno do Mestre Zé Exedito.

### ***Os Pandeiros***

Os pandeiros utilizados por esse Terno seguem o mesmo padrão dos outros dois grupos. A maioria dos instrumentos tem o modelo tradicional (FIG. 30), mas existem também pandeiros industrializados (FIG. 31).

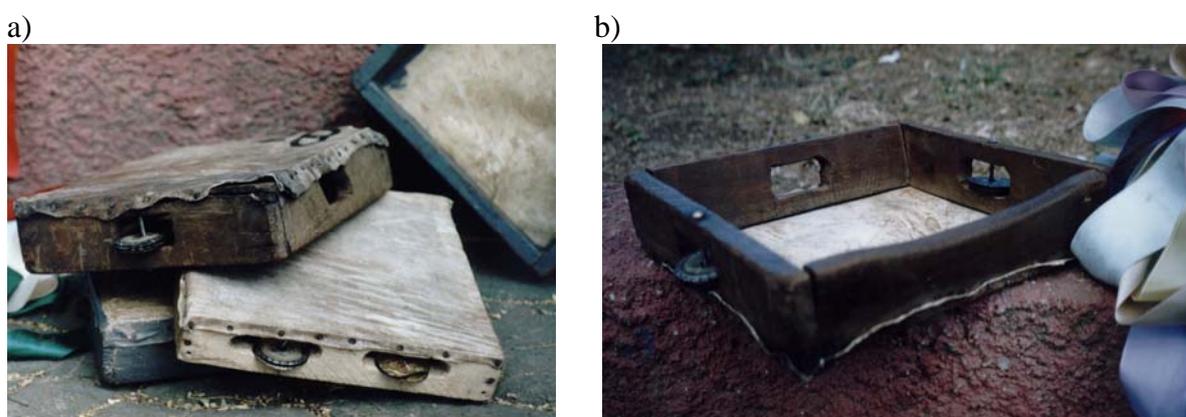


FIGURA 30 – Pandeiros do Terno do Mestre Zé Exedito.

Segundo as palavras do Mestre Zé Exedito ele passou a fazer uso dos pandeiros industrializados por influência dos outros grupos. Nesse sentido o Mestre declara: “[...] eu

vi... João Farias usa né, Zanza usa, a Marujada deu prá usá quase que só eles..., aí eu falei: ah eu vô usá tamém uá![...]” (MESTRE ZÉ EXPEDITO, 2004)<sup>6</sup>.

Fazendo uma comparação desses pandeiros com os instrumentos mais tradicionais dos Catopês o Mestre afirma que o som deles “*num é tão bom igual os ôtos, os comum*” (MESTRE ZÉ EXPEDITO, 2004)<sup>7</sup>. Essa afirmação demonstra que muitas vezes as mudanças no instrumental dos grupos não estão relacionadas somente a concepções de qualidade sonora, e sim a outros fatores estéticos, tais como a visão da sociedade sobre o Terno, a comparação entre um grupo e outro, etc.

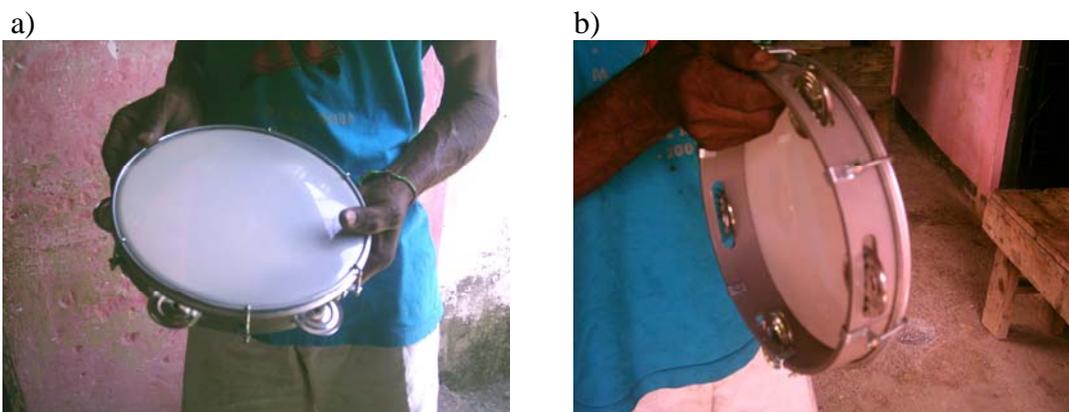


FIGURA 31 – Pandeiros industrializados do Terno do Mestre Zé Expedito.

### ***O Chocalho***

Esse Terno utiliza dois chocalhos. Os instrumentos desse grupo são menores que os do Terno do Mestre João Farias e têm uma sonoridade menos intensa, se comparada com a do outro grupo. Os dois instrumentos utilizados pelo Terno de São Benedito são de metal, com pequenas esferas de chumbo no interior. Eles têm tamanhos diferenciados, mas o som é semelhante. (FIG. 32).

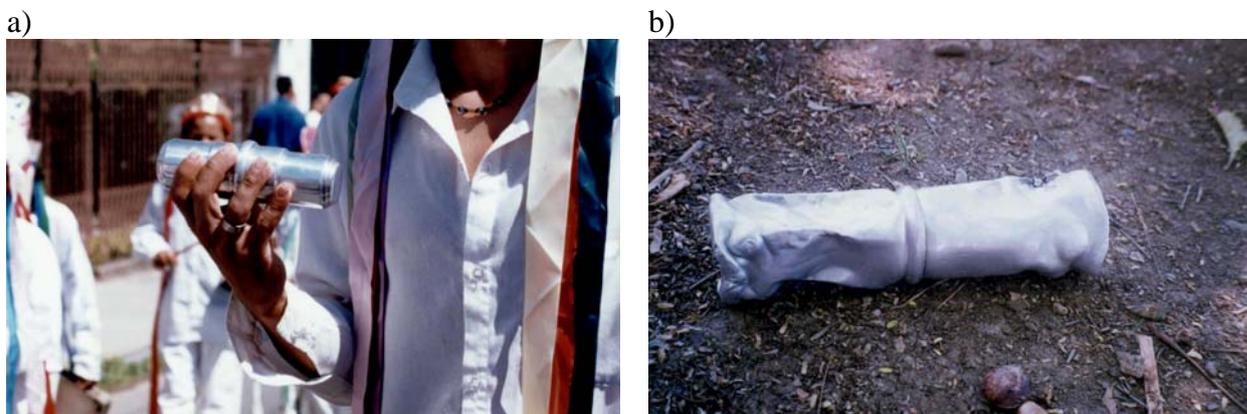


FIGURA 32 – Chocalhos do Terno do Mestre Zé Expedito.

<sup>6</sup> Entrevista gravada em MD no dia 30/12/2004.

<sup>7</sup> Entrevista gravada em MD no dia 30/12/2004.