

## **Os instrumentos musicais e suas funções na constituição sonora dos Ternos**

Os três Ternos consideram a caixa o instrumento mais importante dos Catopês. Há um consenso entre os participantes dos grupos de que a boa execução da caixa é fundamental para que a performance musical aconteça de forma adequada. Com sonoridade forte e vibrante que a destaca na composição geral do instrumental, a caixa é responsável pela condução e pela homogeneização rítmica dos grupos. Segundo os Mestres, é dela que vem a energia para os cantos e para as danças.

Nos dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário, o chama também tem função importante, sendo referencial significativo para a marcação rítmica desses grupos. O som grave desse instrumento dá volume e força à sonoridade dos Ternos, fazendo com que o seu timbre e a sua intensidade sejam diferenciais sonoros evidentes entre os Ternos de Nossa Senhora do Rosário e o Terno de São Benedito.

Os tamborins funcionam como instrumentos intermediários, não tendo desdobramento rítmico tão forte como o da caixa, e não sendo, também, instrumento de marcação como o chama. O tamborim é utilizado, com especial destaque, para fazer as variações rítmicas durante a execução musical, principalmente no dobrado, preenchendo espaços entre um canto e outro, e dando ao instrumental uma “ginga” maior durante as coreografias e os desfiles. O instrumento realça também os sons agudos que caracterizam a música dos grupos.

O pandeiro, assim como o tamborim, tem função intermediária, completando a estrutura sonora com os ataques na pele, mas principalmente com os sons das platinelas que evidenciam a sonoridade aguda. O instrumento é o que mais apresenta variações rítmicas dentro dos Ternos, tendo em vista que não existe um padrão rítmico único determinado para a execução desse instrumento, como acontece com a caixa e os tamborins, e, tampouco, técnica específica para tocá-lo.

O chocalho, único idiofone utilizado pelos Catopês, foi o último instrumento a ser incorporado ao instrumental desses grupos. O instrumento tem função idêntica à do pandeiro, realçando a sonoridade aguda dos grupos, e sua execução tem padrão similar entre os dois Ternos que o utilizam (O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias e o Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito). Devido ao seu som forte e estridente o número de chocalhos nos grupos é bastante reduzido em relação aos outros instrumentos. O chocalho não tem ainda função essencial no instrumental, exemplo disso é que o Terno de

Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza, não tem utilizado o instrumento em sua performance.

A TAB. 1 apresenta uma relação dos cinco instrumentos dos Catopês, demonstrado quais deles e em que quantidade aproximada são utilizados em cada Terno.

**Tabela 1**  
**Número de instrumentos utilizados nos Ternos**

	Caixa	Chama	Tamborim	Pandeiro	Chocalho
Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias	3	4	25	25	2
Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza	4	4	35	35	Não utiliza
Terno de São Benedito do Mestre José Expedito	3	Não utiliza	20	20	2

### As estruturas rítmicas

A estruturação rítmica é o que mais particulariza a prática musical dos Catopês, em relação às outras duas manifestações do Congado em Montes Claros (Caboclinhos e Marujada). As características estruturais dos ritmos, somadas à forte presença dos instrumentos de percussão, configuram uma identidade musical que dá a esses grupos destaque por sua força e expressão sonora. Nos desfiles pelas ruas a presença dos Catopês pode ser percebida a longas distâncias, chamando a atenção do povo que ouve e acompanha as suas evoluções. Dentro das casas, igrejas e demais ambientes fechados, as sonoridades dos tambores e do chocalho, acopladas à destreza rítmica dos Catopês, criam certo envolvimento físico das pessoas presentes durante a performance. Envolvimento que se consolida pelo impacto sonoro e pela métrica rítmica.

A forte utilização de instrumentos de percussão criou uma identidade musical para os Catopês, que, sem desconsiderar os demais aspectos, têm no ritmo a grande referência da sua música. Esse fato se assemelha à análise de Nketia (1974) sobre as bases rítmicas da música africana. Para o autor, há nessa música uma perceptível ênfase do ritmo frente aos elementos melódicos, gerando o que o autor caracteriza como uma “[...] carência de melodia ou falta de sofisticação melódica”<sup>8</sup>. Nketia exemplifica essa afirmação descrevendo que “a música de um instrumento que tem uma extensão de somente dois ou três tons pode ser efetivamente

<sup>8</sup> [...] absence of melody or the lack of melody sophistication.

satisfatória para seus executantes e seus ouvintes se ela provoca suficiente interesse rítmico”<sup>9</sup> (NKETIA, 1974, p. 125, tradução minha).

Essa ênfase nos aspectos rítmicos pode ser percebida nos Ternos de Catopês de Montes Claros. Como enfatizado nos processos de aprendizagem, a identidade e estruturação rítmicas são fatores fundamentais da execução musical. Sem diminuir a importância e as funções de cada elemento da performance, o que se percebe na música dos Catopês é que há significativa valorização do ritmo, tanto pelos Mestres e integrantes dos Ternos, quanto pelos demais ouvintes e apreciadores da prática musical.

Os três Ternos de Catopês têm duas bases rítmicas sobre as quais se estrutura toda a performance. A primeira dessas bases é a marcha, ritmo mais lento que é utilizado nos momentos mais solenes e contemplativos do ritual, como as entradas nas casas e/ou igrejas, os cantos para o santo no levantamento do mastro e as músicas cantadas durante a missa. Já o dobrado, segunda base rítmica, é mais rápido e utilizado para festejar alegremente os santos e para acompanhar as diversas situações do ritual, como as caminhadas, as coreografias realizadas nas casas e nas igrejas, e os demais momentos festejados alegremente durante a Festa.

Buscando compreender as particularidades dessas duas bases rítmicas em cada dos Ternos, ressalto, a seguir, elementos estruturadores dos ritmos na performance desses grupos.

## **O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias**

Na concepção rítmica da prática musical, os dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário apresentam estruturas semelhantes. As diferenças se caracterizam em pequenos detalhes enfatizados, principalmente, nos repiques, acentuações e variações de cada instrumento, especialmente da caixa. O Terno do Mestre João particulariza a sua execução rítmica combinando uma série de elementos comuns aos outros Ternos com características singulares do grupo.

### ***A Marcha***

A marcha nos dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário apresenta características similares em sua estruturação rítmica. A execução da caixa dá ênfase ao movimento e a

---

<sup>9</sup> The music of the an instrument with a range of only two or three tones may be effective or aesthetically satisfying to its performers and their audience if it has sufficient rhythmic interest.

estrutura rítmica almejada, enquanto os demais instrumentos fazem a marcação básica que dá suporte às variações apresentadas pelos caixeiros. Dessa forma, os chamás, os tamborins, os pandeiros e os chocalhos tendem a ser mais padronizados entre os dois grupos, enquanto a caixa evidencia características mais específicas à identidade da performance de cada Terno.

### *A Caixa*

A base rítmica da marcha não é composta de um padrão único que se repete, como é possível verificar na execução de outros instrumentos durante a marcha, e até mesmo na performance da própria caixa durante o dobrado. Nesse Terno há uma execução mais similar entre os caixeiros, se comparada com a execução do instrumento no Terno do Mestre Zanza, comentada e analisada mais adiante. No entanto, mesmo havendo certa similaridade na performance de cada caixeiro, há variações caracterizadas por pequenas estruturas musicais fundamentais, que chamarei de motivos, e que constituem a base da execução rítmica desse instrumento no grupo. Assim, a caixa nesse Terno se estrutura a partir de três motivos rítmicos principais (FIG. 33, 34 e 35). Na execução de dois importantes caixeiros do Terno (FIG. 36 e 37), percebe-se uma variação na organização desses motivos, mas fica evidente que a partir deles se constrói a estruturação fundamental da execução da caixa na marcha. É possível afirmar que o motivo 2 (FIG. 34) é o mais definidor da identidade rítmica da caixa na performance desse Terno na marcha, tendo em vista a constância de seu uso e a forte ênfase dada a ele pelos caixeiros durante a execução. O uso desse motivo também é mais freqüente nos momentos do solo do Mestre durante a música, quando, por não estarem cantando, os instrumentistas têm maior liberdade para a execução.



FIGURA 33 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 1 e faixa 2).



FIGURA 34 – Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 1 e faixa 2).

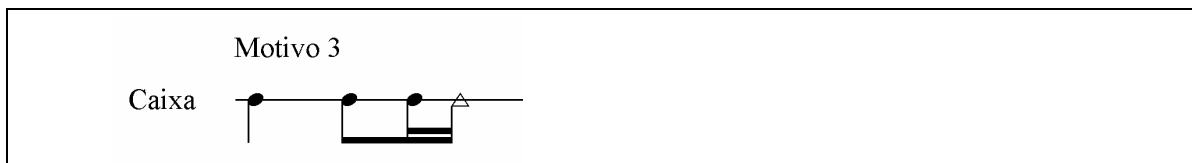



FIGURA 35 – Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 1).

Nos exemplos a seguir, é possível verificar como a junção desses três motivos principais caracterizam o ritmo da caixa durante a execução da marcha.


Marcha  $\bullet = 65$

Caixa 

$\bullet$  = Mão principal       $\triangle$  = Resposta

FIGURA 36 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias, exemplo 1 (CD 1 – Faixa 1).

Marcha  $\bullet = 65$

Caixa 

$\bullet$  = Mão principal       $\triangle$  = Resposta

FIGURA 37 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias, exemplo 2 (CD 1 – Faixa 2).

### *O Chama*

O chama é essencialmente um instrumento de marcação. Sua execução tem, nos dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário, o mesmo padrão rítmico. Padrão esse que durante a

performance sofre pequenas variações. O exemplo abaixo ilustra o padrão rítmico determinante para a estruturação do instrumento na performance da marcha (FIG. 38).

Marcha	$\bullet = 65$	Padrão
Chama		

FIGURA 38 – Padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 3).

Apresento a seguir uma variação do ritmo do chama (FIG. 39) que geralmente só acontece em momentos em que a caixa enfatiza o motivo 2 (FIG. 34), possibilitando que os executantes do instrumento busquem um movimento rítmico maior, que se integre à performance da caixa. Também é comum essa variação acontecer somente na hora do solo, acompanhando a utilização do motivo 2 da caixa, pois é o momento que os tocadores do chama não estão cantando e, assim como os caixeiros, têm nessa hora mais liberdade para a execução do instrumento.


Marcha	$\bullet = 65$
Chama	

FIGURA 39 – Variação do padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 3).

### *O Tamborim*

O padrão rítmico do tamborim na marcha segue uma base idêntica ao do chama, inclusive nas pequenas variações que raramente ocorrem no ritmo desse instrumento na marcha. O exemplo a seguir (FIG. 40) demonstra o padrão básico, o mesmo do chama, e uma possibilidade de variação utilizada na execução do tamborim durante a performance.

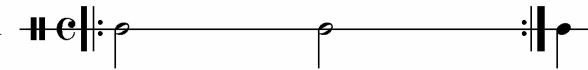
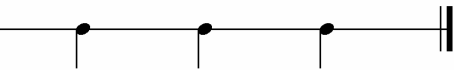
Marcha	$\bullet = 65$	Padrão	Varição
Tamborim			

FIGURA 40 – Padrão rítmico e variação do tamborim na marcha do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 3).

### *O Pandeiro*

O Pandeiro, da mesma forma que o chama e o tamborim, tem sua base rítmica fundada na marcação dos tempos fortes. O que diferencia esse instrumento dos outros é que ele é tocado no apoio de todos os 4 tempos do compasso (considerando, para efeito de análise,

que as músicas se estruturam em compassos quaternários). O exemplo a seguir (FIG. 41) demonstra o padrão ideal de utilização do pandeiro, praticado pelos integrantes mais experientes. Entre os instrumentos, esse é o que apresenta a maior variação na sua execução, pois não é exigido dos integrantes um padrão rítmico único, nem uma técnica especial de execução. Assim, na execução da marcha, por exemplo, é comum encontrarmos pandeiristas, principalmente os meninos mais jovens, que só fazem a marcação do tempo, sem usar o trinado, obtendo o som com a palma da mão percutindo no centro da pele do pandeiro.

Musical notation for the pandeiro in a march. The notation includes a tempo of 65 and a 4/4 time signature. The main staff shows a rhythmic pattern with two diamond-shaped accents. The smaller staff below it shows a similar pattern with a diamond-shaped accent. Below the smaller staff, there are two columns of text explaining the sound production techniques.

Som obtido com a palma da mão percutindo no centro da pele

Som obtido com o atrito do dedo correndo sobre a pele do pandeiro, ou sacudido o instrumento

FIGURA 41 – Padrão rítmico do pandeiro na marcha do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 4).

### O Chocalho

O Chocalho é o instrumento que menos apresenta variação durante a performance. No Terno do Mestre João Farias a estruturação rítmica desse instrumento na marcha é similar à do dobrado. O Exemplo abaixo (FIG. 42) demonstra o padrão utilizado para a execução do chocalho e a variação que ocorre com certa frequência durante a performance.

Musical notation for the chocalho in a march. The notation includes a tempo of 65 and a 4/4 time signature. The main staff shows a rhythmic pattern with four diamond-shaped accents. The smaller staff below it shows a similar pattern with a diamond-shaped accent. Below the smaller staff, there are two columns of text explaining the sound production techniques.

Padrão

Varição

FIGURA 42 – Padrão rítmico e variação do chocalho na marcha do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 5).

### A estruturação rítmica dos cinco instrumentos na marcha

O exemplo abaixo (FIG. 43) demonstra uma possibilidade de organização dos cinco instrumentos na marcha a partir da base rítmica específica de cada instrumentos durante a performance.

Musical score for five instruments in a march. The instruments are Caixa, Chama, Tamborim, Pandeiro, and Chocalho. The score is in 2/4 time with a tempo of 65. The Caixa part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and accents. The Chama and Tamborim parts are simpler, with half notes. The Pandeiro part has a wavy line indicating a tremolo effect. The Chocalho part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

FIGURA 43 – Padrão rítmico dos cinco instrumentos na marcha do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 6).

## *O Dobrado*

O dobrado, da mesma forma que a marcha, também apresenta características similares entre os dois Ternos de nossa Senhora do Rosário. No entanto, os detalhes na execução de cada instrumento, principalmente da caixa, particularizam a performance de cada grupo.

### *A Caixa*

No dobrado do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias a caixa tem como característica fundamental um padrão rítmico que também é utilizado pelo outro Terno de Nossa Senhora. Entretanto, a particularidade que dá identidade singular a esse instrumento no Terno do Mestre João é a acentuação realizada pelos caixeiros durante a execução, conforme destacado no exemplo abaixo (FIG. 44). O padrão rítmico desse instrumento repete-se regularmente, com as oscilações comuns existentes em toda a performance musical desses grupos.



Dobrado ♩ = 100

Caixa

● = Mão principal      △ = Resposta

FIGURA 44 – Padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 7).

### *O Chama*

A estrutura rítmica do chama no dobrado, da mesma forma que na marcha, é baseada fundamentalmente na marcação dos tempos fortes, servindo de base para os ritmos das caixas e dos tamborins. A execução desse instrumento tem três padrões básicos (FIG. 45, 46 e 47), mas apresenta variações significativas para a caracterização da performance. Desde que o instrumento mantenha a sua função, de marcar os tempos fortes, é permitido ao tocador do chama fazer pequenas modificações na estruturação do ritmo, sem descaracterizar a base rítmico-estrutural do instrumento. Nos exemplos abaixo demonstro os três padrões básicos que constituem o ritmo do chama, sendo o alicerce de toda a construção rítmica do instrumento no dobrado.

Dobrado ♩ = 100

Chama

FIGURA 45 – Padrão rítmico 1 do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 8).

Dobrado ♩ = 100

Chama

FIGURA 46 – Padrão rítmico 2 do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 8).

Dobrado ♩ = 100

Chama

FIGURA 47 – Padrão rítmico 3 do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 8).

A junção desses três padrões configura a base rítmica, essencial, do chama na execução do dobrado, podendo ser estruturada como no exemplo abaixo (FIG. 48):

Dobrado  $\bullet = 100$

Chama

FIGURA 48 – Estruturação rítmica do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 8).

### O Tamborim

O tamborim é um instrumento fundamental na caracterização da performance do dobrado. Enquanto na marcha ele segue um padrão rítmico similar ao do chama, no dobrado ele aparece de forma diferenciada, se constituindo ritmicamente como um instrumento intermediário entre o movimento rítmico da caixa e a marcação do chama. Esse instrumento possui, no Terno do Mestre João Farias, dois padrões rítmicos básicos. A FIG. 49 apresenta o padrão utilizado pela maioria dos integrantes, chamado por eles de dois toques. O segundo exemplo (FIG. 50) demonstra um padrão utilizado pelo Mestre e pelos integrantes mais experientes. Esse padrão rítmico é mais enfatizado entre um canto e outro, e/ou nos momentos das coreografias dentro das casas e igrejas, e nos desfiles pelas ruas, onde geralmente acontecem as situações de maior destaque para a performance dos Ternos. Existe ainda uma variação do tamborim, a partir do ritmo tocado pelo Mestre, que também é utilizada nos momentos onde há mais ênfase no ritmo do instrumental (FIG. 51).

Dobrado  $\bullet = 100$

Tamborim

FIGURA 49 – Padrão rítmico 1 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 9).

Dobrado  $\bullet = 100$

Tamborim

FIGURA 50 – Padrão rítmico 2 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 10).

Dobrado  $\bullet = 100$

Tamborim

● = Batida normal com a baqueta      × = Som obtido com a baqueta vibrando sobre a pele

FIGURA 51 – Variação a partir do padrão rítmico 2 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 11).

### O Pandeiro

O pandeiro é o instrumento que tem a estruturação rítmica menos definida dentro do Terno. Segundo as palavras do Mestre João “de qualquer forma que bater o pandeiro dá certo”. Essa idéia faz com que os meninos constituam a maior parte dos pandeiristas do grupo. Assim existe um padrão ideal (FIG. 52) tocado pelos integrantes mais experientes, mas que não representa a totalidade do que é a padronização rítmica desse instrumento no Terno do Mestre João. Muitas vezes o ritmo do pandeiro segue o mesmo padrão do tamborim (FIG. 53), pela facilidade técnica que esse padrão ritmo proporciona aos executantes.

Dobrado ♩ = 100

Padrão Variação

Pandeiro

Som obtido com o polegar, tocando próximo a borda do pandeiro

Som obtido com a ponta dos dedos, tocando próximo a borda do pandeiro

Som obtido com a palma da mão percutindo no centro da pele

FIGURA 52 – Padrão rítmico 1 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 12).

Dobrado ♩ = 100

Pandeiro

Som obtido com a palma da mão percutindo no centro da pele

FIGURA 53 – Padrão rítmico 2 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre João Farias<sup>10</sup> (CD 1 – Faixa 13).

### O Chocalho

O chocalho, conforme já mencionado anteriormente na análise do ritmo da marcha, é o instrumento que menos apresenta variação rítmica entre os Ternos e, portanto, aquele que

<sup>10</sup> Esse padrão rítmico é semelhante ao do tamborim. Optei por uma escrita diferente para poder especificar tanto o local da pele onde é produzido o som no pandeiro, como também a forma de se obter esse som. A diferença na escrita rítmica se deve ao fato de que a pele do pandeiro não sustenta o som, como o acontece no tamborim, que é, portanto, interrompido criando as pausas conforme está representado neste exemplo.

menos tem influência na caracterização identitária dos ritmos de cada um dos três grupos. Assim, o padrão exemplificado abaixo (FIG. 54) demonstra a base da execução desse instrumento no Terno do Mestre João e a variação mais freqüente, também encontrada nos outros dois Ternos, inclusive o de São Benedito. É importante observar que o padrão rítmico do chocalho é o mesmo tanto para a marcha quanto para o dobrado, obedecendo às diferenças de andamento entre essas duas bases rítmicas dos grupos.

Dobrado  $\bullet = 100$

Chocalho

Padrão

Variação

FIGURA 54 – Padrão rítmico do chocalho no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 14).

### *Estruturação rítmica dos cinco instrumentos no dobrado*

O exemplo a seguir (FIG. 55) apresenta a estruturação rítmica dos cinco instrumentos no dobrado, demonstrando a possibilidade básica de organização desses instrumentos durante a performance.

Dobrado  $\bullet = 100$

Caixa

Chama

Tamborim

Pandeiro

Chocalho

FIGURA 55 – Padrão rítmico dos cinco instrumentos no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 15).

## O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza

Os aspectos rítmicos de cada instrumento do Terno do Mestre Zanza, na marcha e no dobrado, se assemelham, em grande parte, aos elementos estruturais apresentados na configuração rítmica do Terno do Mestre João. No entanto, as especificidades apresentadas nas descrições e análises particulares desse grupo evidenciarão as pequenas diferenças que dão a cada um dos dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário uma identidade rítmica singular.

### A *Marcha*

A marcha nesse Terno, conforme já apontado anteriormente, segue um padrão rítmico similar ao do Terno do Mestre João Farias. A caixa é o instrumento que mais apresenta as pequenas diferenças, embora fundamentais, para definição da identidade rítmica de cada grupo.

### A *Caixa*

Ouvindo a execução da marcha nesse Terno percebe-se um padrão básico da caixa que, de certa forma, constitui a característica principal da estrutura rítmica do grupo (FIG. 56).

Marcha ♩ = 60

Caixa

The musical notation for the caixa part is as follows: a 2/4 time signature with a tempo of 60. The notation consists of a sequence of notes and rests: a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The notes are marked with triangles, indicating a specific rhythmic pattern.

FIGURA 56 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 16).

Esse padrão pode ser percebido, auditivamente, como a base principal que se repete durante a execução da caixa. No entanto, a performance desse instrumento durante a marcha possui variações distintas que são feitas simultaneamente durante a execução, sem uma ordem pré-definida para cada caixeiro. Ou seja, cada tocador utiliza-se de motivos rítmicos básicos, como no Terno do Mestre João Farias, que dão as características da performance desse Terno na marcha. Assim, os caixeiros fazem variações individuais com a junção dos motivos, enquanto a base rítmica da marcha é mantida pelos demais instrumentos do grupo. Nesse Terno existem quatro motivos principais que são utilizados pelos caixeiros para construir a base rítmica da performance da caixa durante a marcha. Nos exemplos a seguir (FIG. 57, 58, 59 e 60) apresento cada um desses motivos.

Motivo 1

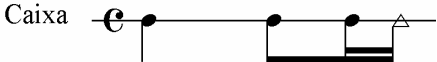
Caixa 

FIGURA 57 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 17 e Faixa 18).

Motivo 2

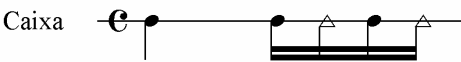
Caixa 

FIGURA 58 – Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 17 e Faixa 18).

Motivo 3

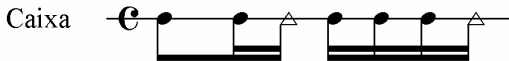
Caixa 

FIGURA 59 – Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 17).

Motivo 4


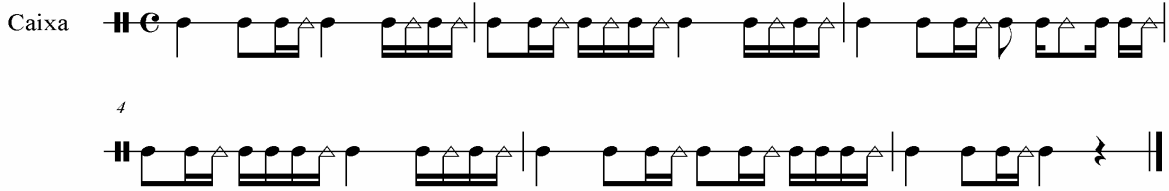
Caixa 

FIGURA 60 – Motivo rítmico 4 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 17 e Faixa 18).

Vale ressaltar que esses motivos, apresentados anteriormente, são fundamentalmente similares aos utilizados pelo Terno do Mestre João Farias, mas ordenados de forma diferenciada. Esse fato, que também ocorre com outras estruturas do ritmo, enfatiza semelhanças significativas entre esses grupos. Semelhanças essas que, certamente, foram consolidadas pela relação histórica nas origens dos dois Ternos, conforme discutido no capítulo 1.

Os registros a seguir (FIG. 61 e 62), que retratam a prática de três caixeiros, ilustram a utilização dos motivos apresentados anteriormente na construção rítmica da execução da caixa. É importante observar que na FIG. 62, em que dois caixeiros estão tocando juntos, cada um apresenta forma diferente de utilização dos motivos, exemplificado o que acontece coletivamente quando os instrumentistas do Terno tocam juntos.

Marcha  $\bullet = 60$

Caixa 

● = Mão principal      △ = Resposta

FIGURA 61 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza, exemplo 1 (CD 1 – Faixa 17).

Marcha  $\bullet = 60$

Caixa 1

Caixa 2

4

7

$\bullet =$  Mão principal       $\triangle =$  Resposta

FIGURA 62 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza, exemplo 2 (CD 1 – Faixa 18).

### *O Chama*

O papel do chama nesse Terno é o mesmo que ele tem no Terno do Mestre João. O ritmo se estrutura a partir da marcação dos tempos fortes. O exemplo a seguir (FIG. 63) ilustra o padrão básico desse instrumento.

Marcha  $\bullet = 60$       Padrão

Chama  $\bullet = 60$

FIGURA 63 – Padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 19).

Usando a base rítmica apresentada, os tocadores do chama fazem variações características do instrumento, como demonstrado no exemplo abaixo (FIG. 64). É importante ressaltar que, como no outro Terno de Nossa Senhora, essas variações geralmente acontecem na hora do solo, quando os instrumentistas, que nesses momentos não estão cantando, têm maior liberdade para a execução.

Marcha  $\bullet = 65$

Chama  $\bullet = 65$

FIGURA 64 – Variação do padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 19).

### *O Tamborim*

O padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zanza apresenta características bem singulares que diferenciam o ritmo desse instrumento do que é utilizado no Terno do Mestre João (FIG. 65). Percebe-se que o ritmo do tamborim nesse Terno segue a base dos motivos utilizados na estruturação rítmica da caixa. Assim, esse instrumento não tem um papel essencialmente voltado para a marcação dos tempos fortes, deixando essa função a cargo do chama. O ritmo é, então, concebido com mais subdivisões entre os tempos, fato que praticamente acontece no Terno do Mestre João. Vale ressaltar que nesse grupo também existem tocadores de tamborim que utilizam o padrão básico característico do chama, marcando o 1º e 3º tempos (pensando num compasso quaternário).

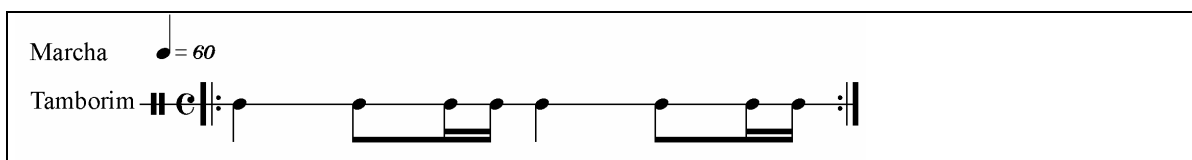


FIGURA 65 – Padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 20).

O exemplo abaixo (FIG. 66) demonstra uma variação comum que geralmente ocorre no ritmo do tamborim durante a performance da marcha.

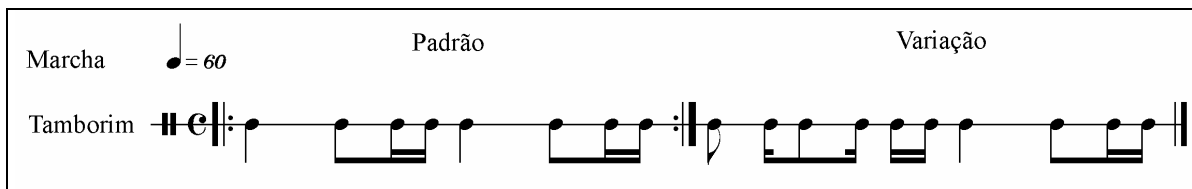


FIGURA 66 – Variação rítmica do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 21).

### *O Pandeiro*

O pandeiro não apresenta diferenças rítmicas entre os dois Ternos, no que se refere ao seu padrão ideal de execução. O ritmo mais lento da marcha favorece uma homogeneização do padrão rítmico utilizado para instrumento durante a performance (FIG. 67). A sonoridade dos pandeiros no Terno do Mestre Zanza é mais destacada que nos outros dois grupos, devido ao grande número desses instrumentos que existe nesse Terno. O número maior de integrantes, com maior experiência nos Catopês, que tocam pandeiro também é um fator determinante para o destaque desse instrumento no grupo. Se compararmos os padrões rítmicos do pandeiro, na marcha, durante a performance dos dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário é possível perceber, a exemplo do que acontece com o ritmo do chama, uma certa semelhança na base utilizada para o instrumento nos dois grupos.



Musical notation for the pandeiro rhythm in the march 'Terno do Mestre Zanza'. The notation includes a staff for the march and a staff for the pandeiro. The pandeiro part features two types of sounds: one obtained by hand percussion on the center of the skin, and another obtained by rubbing the finger over the skin or shaking the instrument.

Som obtido com a palma da mão percutindo no centro da pele

Som obtido com o atrito do dedo correndo sobre a pele do pandeiro, ou sacudido o instrumento

FIGURA 67 – Padrão rítmico do pandeiro na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 22).

### *Estruturação rítmica dos quatro instrumentos na marcha*

Tomando como referência os padrões básicos do ritmo de cada instrumento, apresento o exemplo abaixo (FIG. 68) que retrata a estruturação rítmica na performance da marcha do Terno do Mestre Zanza.

Musical notation showing the rhythmic structure of four instruments in the march 'Terno do Mestre Zanza'. The instruments are Caixa, Chama, Tamborim, and Pandeiro. The notation includes a 2/4 time signature with a tempo of 60. The Caixa part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Chama part features a simple pattern of quarter notes. The Tamborim part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Pandeiro part features a simple pattern of quarter notes.

FIGURA 68 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 22).

### *O Dobrado*

O dobrado desse Terno apresenta características similares ao do Mestre João, conforme já descrito anteriormente. As diferenças se caracterizam em detalhes consolidados

na execução de cada instrumento, que evidenciarei a partir das transcrições e análises apresentadas a seguir.

### A Caixa

A caixa apresenta nesse Terno o mesmo padrão rítmico utilizado no Terno do Mestre João. A diferença é que enquanto a acentuação evidenciada no exemplo abaixo representa, nesse grupo, uma pequena variação utilizada pelos caixeiros, no outro Terno faz parte do padrão essencial que caracteriza o ritmo. Dessa forma, o exemplo abaixo (FIG. 69) demonstra a estruturação rítmica da caixa no Terno do Mestre Zanza, apresentando o padrão básico de execução desse instrumento e a principal variação utilizada pelos tocadores desse instrumento.

Dobrado  $\bullet = 95$

Caixa  $\text{C}$

Padrão básico

Variação

$\bullet = \text{Mão principal}$        $\triangle = \text{Resposta}$

FIGURA 69 – Padrão rítmico e variação da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 23).

Existe ainda nesse Terno um outro padrão rítmico que é utilizado durante a performance e que se consolidada a partir de uma pequena variação no padrão fundamental apresentado acima (FIG. 70).

Dobrado  $\bullet = 95$

Caixa  $\text{C}$

FIGURA 70 – Variação do padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 24).

### O Chama

Esse Terno utiliza um número significativo de chamadas (de quatro a seis instrumentos) o que conseqüentemente promove uma maior variedade no uso dos padrões rítmicos. Da mesma forma que no outro Terno de Nossa Senhora, não existe nesse Terno uma ordem pré-definida para a utilização dos padrões, ficando a cargo de cada tocador do chama selecionar, dentro das possibilidades admitidas para a estruturação rítmica do instrumento, qual a seqüência de ritmos que ele vai executar durante a performance. Dentro dessa perspectiva, descrevo a baixo os padrões fundamentais que constituem o ritmo desse instrumento no grupo (FIG. 71, 72 e 73). É válido destacar que os padrões são os mesmos



Dobrado  $\bullet = 95$

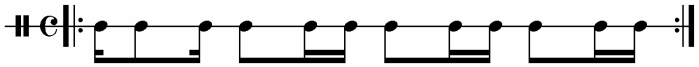
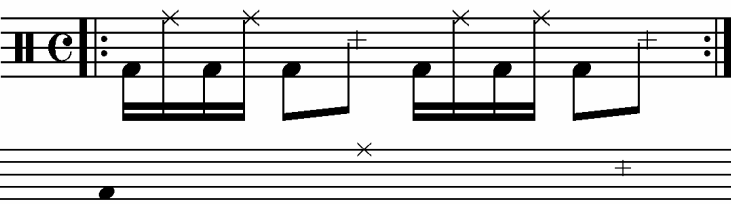
Tamborim 

FIGURA 76 – Variação do padrão rítmico do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 27).

### *O Pandeiro*

O padrão rítmico básico que caracteriza o pandeiro nesse Terno é o mesmo do Terno do Mestre João Farias. O Pandeiro, da mesma forma que no outro grupo, também apresenta uma flexibilidade no padrão rítmico e na técnica utilizada para a execução. No entanto, esse Terno tem, na estruturação geral da performance no dobrado, uma regularidade maior de pandeiristas que utilizam a base rítmica exemplificada abaixo como padrão central da execução desse instrumento (FIG. 77). Conforme citado anteriormente, nesse Terno há um maior número de integrantes mais experientes que se dedicam a tocar pandeiro, diferentemente do Terno de Mestre João em que a grande maioria dos pandeiristas são meninos com pouca experiência nos Catopês. Esse fato tende a criar certa homogeneidade do ritmo do pandeiro no grupo.

Dobrado  $\bullet = 95$

Pandeiro 

Som obtido com o polegar, tocando próximo a borda do pandeiro	Som obtido com a ponta dos dedos, tocando próximo a borda do pandeiro	Som obtido com a palma da mão percutindo no centro da pele
---	---	--

5

FIGURA 77 – Padrão rítmico do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 28).

### *Estruturação rítmica dos quatro instrumentos no dobrado*

Pensando numa estruturação básica dos quatro instrumentos durante a execução do dobrado no Terno do Mestre Zanza, apresento o exemplo a seguir (FIG. 78).

Dobrado ♩ = 95

Caixa

Chama

Tamborim

Pandeiro

FIGURA 78 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 29).

## O Terno de São Benedito do Mestre Zé Exedito

O Terno de São Benedito possui um padrão rítmico bem diferenciado dos outros dois grupos. A estrutura básica das caixas e dos tamborins, principalmente no dobrado, dão uma característica singular ao ritmo desse Terno. O pandeiro pela flexibilidade de seu padrão rítmico e das possibilidades técnicas de sua execução, ganha diferentes concepções sendo estruturado, como nos outros Ternos, dentro de uma base comum, mas com variações impressas por cada executante; O chocalho utiliza o mesmo padrão rítmico que o Terno do Mestre João, deixando evidente uma base rítmica homogênea entre os Catopês.

### *A Marcha*

O padrão rítmico da marcha é, de uma maneira geral, próximo ao dos outros grupos. As diferenças se concentram principalmente nas variações da caixa e no pandeiro que segue um padrão bem diferenciado nesse grupo.

### *A Caixa*

Da mesma forma que nos outros dois Ternos a caixa não possui um padrão rítmico específico, mas sim motivos que são conectados de acordo com a perspectiva da execução de cada caixeiro. Nesse Terno podem ser identificados três motivos principais (FIG. 79, 80 e 83) que constituem a base rítmica da caixa na performance da marcha.

Motivo 1

Caixa 

FIGURA 79 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 30).

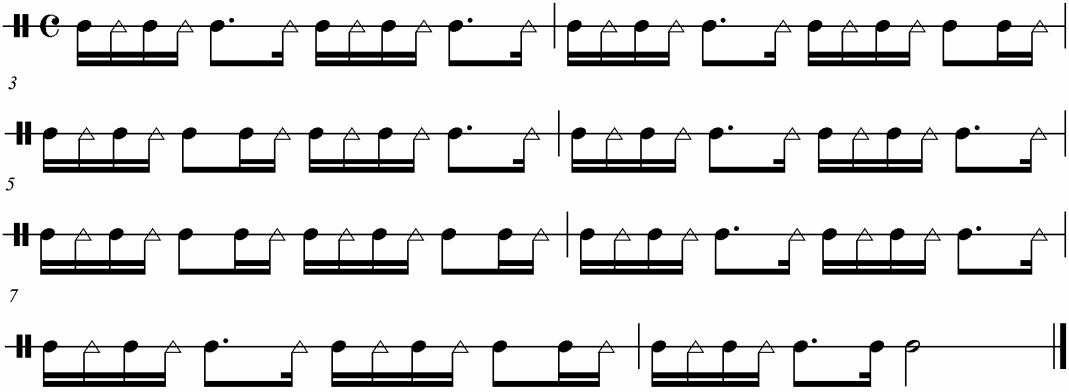
Motivo 2

Caixa 

FIGURA 80 – Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 30).

O registro a seguir retrata a execução de um dos principais caixeiros do Terno de São Benedito e ilustra a utilização dos motivos na estruturação rítmica da caixa (FIG. 81).

Marcha  $\bullet = 60$

Caixa 

● = Mão principal      △ = Resposta

FIGURA 81 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito, exemplo 1 (CD 1 – Faixa 30).

Ouvindo a performance em sua totalidade, com a junção de todos os instrumentos, o padrão que mais fica evidenciado na caixa da marcha é o exemplificado a seguir (FIG. 82).

Marcha  $\bullet = 60$


Caixa 

FIGURA 82 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito, exemplo 2 (CD 1 – Faixa 31).

Esse padrão apresenta em sua estrutura o motivo 3 (FIG. 83), que junto com os outros dois motivos apresentados acima (FIG. 79 e 80) constituem a base do ritmo da caixa na marcha.



FIGURA 83 – Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 31).

### *O Tamborim*

A ausência do chama faz com que o tamborim assumira a função que esse instrumento exerce nos outros dois grupos. Assim, durante a marcha o tamborim, nesse Terno, faz fundamentalmente só a marcação dos tempos fortes (1º e 3º tempos, pensando, para efeito de análise, num compasso quaternário). Assim, a execução do tamborim, nesse Terno, praticamente não apresenta variação rítmica durante a marcha. O exemplo a seguir ilustra o ritmo básico desse instrumento (FIG. 84).

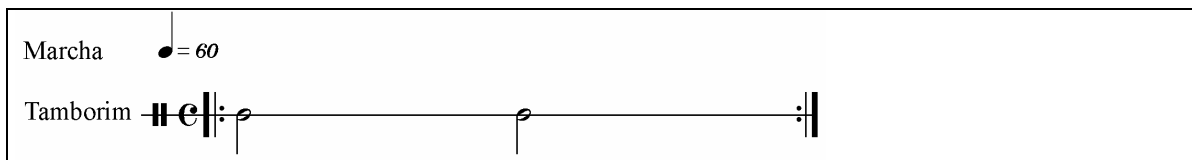


FIGURA 84 – Padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 32).

Mesmo não apresentando variações significativas o tamborim pode no decorrer da performance na marcha utilizar padrões rítmicos a partir dos motivos definidores da estruturação do ritmo da caixa. O exemplo abaixo (FIG. 85) demonstra uma possibilidade de variação desse instrumento.

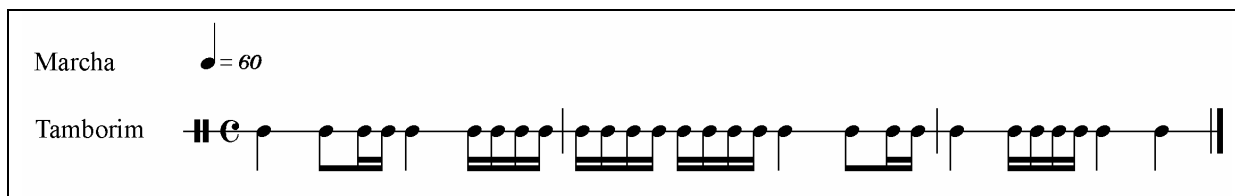


FIGURA 85 – Variação do padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 33).

### *O Pandeiro*

Como em todas as estruturações rítmicas do pandeiro nos Catopês, a marcha desse Terno não tem um padrão único que possa representar a totalidade da performance de todos os executantes desse instrumento no grupo. O padrão que apresento a seguir (FIG. 86) ilustra a execução mais comum do pandeiro na marcha desse Terno. Vale ressaltar que a concepção rítmica desse instrumento na marcha do Terno de São Benedito se estrutura a partir do ritmo conduzido pela caixa, desenvolvendo movimentos associados com as variações realizadas pelos caixeiros.

Marcha  $\bullet = 60$

Pandeiro



Som obtido com  
a palma da mão  
percutindo no  
centro da pele

FIGURA 86 – Padrão rítmico do pandeiro na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 34).

### *O Chocalho*

O chocalho, da mesma forma que o pandeiro, tem sua estrutura definida de acordo com o movimento rítmico da caixa. À medida que os caixeiros desenvolvem a sua execução mais centrada na marcação, o chocalho também tende a ser estruturado ritmicamente dentro desse padrão. Por outro lado, quando os caixeiros apresentam as variações características da marcha desse grupo, o ritmo do chocalho ganha mais movimento e sua estruturação varia em conformidade com o padrão determinado pela caixa. Ouvindo a performance do Terno de São Benedito percebe-se que num padrão ideal a estrutura rítmica do chocalho se assemelha à do pandeiro. Consciente da dificuldade em estabelecer um padrão absoluto que represente a totalidade da performance desse instrumento na marcha, apresento a seguir um exemplo que demonstra o padrão básico que pode ser utilizado para a sua execução, bem como uma possibilidade de variação da sua estrutura rítmica (FIG. 87).

Marcha  $\bullet = 60$

Chocalho

Padrão

Variação

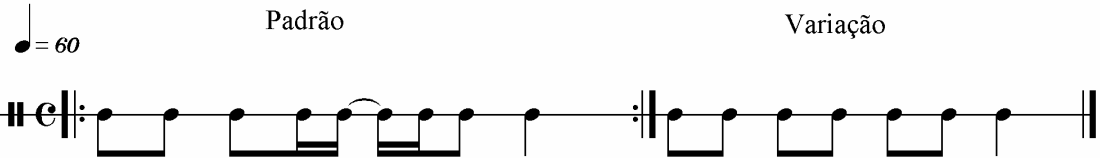


FIGURA 87 – Padrão rítmico e variação do chocalho na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 34).

### *Estruturação rítmica dos quatro instrumentos na marcha*

A partir da base rítmica de cada instrumento, apresento a seguir uma forma de estruturação dos quatro instrumentos na marcha (FIG 88).



Marcha ♩ = 60      ♩ = 60      ♩ = 60      ♩ = 60

Caixa

Tamborim

Pandeiro

Chocalho

FIGURA 88 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 35).

### *O Dobrado*

A base rítmica do dobrado é o que mais caracteriza esse Terno. A performance desse padrão é, freqüentemente, acompanhada por coreografias geradoras de envolvimento corporal intenso fazendo com que a sua execução sofra variações comuns em contextos com essa característica performática.

### *A Caixa*

Como nos outros dois Ternos a estruturação rítmica da caixa se configura a partir de um padrão básico que é repetido durante a performance do dobrado, tanto no acompanhamento dos cantos como na execução instrumental do grupo. A base rítmica tem, assim, um padrão definido, mas como todos os elementos que constituem a performance musical dos Catopês está sujeita a variações durante a sua execução. O padrão que apresento abaixo demonstra a estrutura básica que caracteriza a execução da caixa no dobrado na performance do Terno de São Benedito (FIG. 89).

Dobrado ♩ = 85

Caixa

● = Mão principal      △ = Resposta

FIGURA 89 – Padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 36).

### *O Tamborim*

A estruturação rítmica do tamborim segue um padrão que se baseia na estrutura da caixa, principalmente nos 3º e 4º tempos. Comparando os padrões rítmicos dos dois instrumentos percebe-se que a sonoridade mais evidenciada no ritmo da caixa, obtida com o toque da mão principal, é reproduzida nos 3º e 4º tempos do padrão 1 do tamborim (FIG. 90). No padrão 2 o tamborim reproduz no 3º tempo exatamente a mesma célula rítmica da caixa e no 4º tempo executa o ritmo semelhante ao da mão principal na execução desse instrumento (FIG. 91).

Padrão 1

Dobrado  $\bullet = 85$


Tamborim 

FIGURA 90 – Padrão rítmico 1 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 37).

Padrão 2

Dobrado  $\bullet = 85$

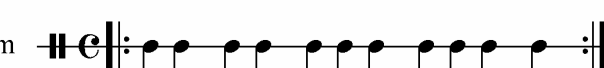
Tamborim 

FIGURA 91 – Padrão rítmico 2 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 38).

### *O Pandeiro*

Seguindo a característica rítmica do pandeiro nos Ternos de Catopês, a estruturação desse instrumento no Terno de São Benedito não possui um padrão único que possa representar a totalidade de sua execução na constituição performática desse grupo no dobrado. Os exemplos a seguir retratam duas perspectivas da execução do pandeiro no dobrado do Terno de São Benedito: no primeiro exemplo demonstro a representação da base rítmica utilizada pela grande maioria dos integrantes do Terno que tocam pandeiro (FIG. 92); já no segundo exemplo apresento uma demonstração da performance de um pandeirista com maior experiência no instrumento, o que o permite desenvolver uma execução ritmicamente mais “complexa” (FIG. 93).

Dobrado  $\bullet = 85$

Pandeiro

Som obtido com o polegar próximo a borda do pandeiro

Som obtido com a ponta dos dedos

Som obtido com a palma da mão no centro da pele

FIGURA 92 – Padrão rítmico 1 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 39).

Dobrado  $\bullet = 85$

Pandeiro

Som obtido com o polegar, tocando próximo a borda do pandeiro, abafando a pele por baixo

Som obtido com o polegar, tocando próximo a borda do pandeiro

Som obtido com a ponta dos dedos, tocando próximo a borda do pandeiro

Som obtido com a base da mão (junto ao pulso), tocando próximo a borda do pandeiro

FIGURA 93 – Padrão rítmico 2 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito<sup>11</sup> (CD 1 – Faixa 40).

### O Chocalho

O padrão rítmico do chocalho no dobrado é o mesmo encontrado no Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João, conforme descrito no exemplo a seguir (FIG. 94).

Dobrado  $\bullet = 85$

Chocalho

Padrão

Varição

FIGURA 94 – Padrão rítmico do chocalho no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 41).

### Estruturação rítmica dos quatro instrumentos no dobrado

O exemplo a seguir ilustra uma perspectiva de estruturação rítmica dos quatro instrumentos no dobrado (FIG. 95).

<sup>11</sup> Esse tipo de execução, para proporcionar o efeito como representado nesse exemplo, precisa ser realizada nos pandeiros, arredondados, industrializados (FIG. 31).

Dobrado ♩ = 85

Caixa

Tamborim

Pandeiro

Chocalho

FIGURA 95 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 42).

### A estruturação rítmica dos três Ternos: similaridades e diferenças

As análises das estruturas rítmicas utilizadas na execução dos instrumentos musicais de cada um dos três Ternos de Catopês evidenciaram aspectos semelhantes e diferenças significativas, que constituem suas identidades individuais, enquanto Terno de Catopês específico, e uma identidade coletiva, enquanto manifestação cultural Catopês de Montes Claros.

A utilização de motivos similares nas caixas dá forma a estruturas semelhantes de ritmo, que se diferenciam pelas acentuações, pelas variações de células rítmicas e pela junção diferenciada dos motivos realizados por cada Terno.

Nos chamás, instrumentos presentes nos dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário, que nas suas origens eram um só grupo que se subdividiu, são evidenciadas características rítmicas muito próximas, sendo utilizados o mesmo padrão básico e, praticamente, as mesmas variações. O Terno de São Benedito não utiliza esse instrumento.

A estruturação rítmica nos tamborins segue padrões semelhantes nos três Ternos, principalmente na marcha. No Terno de São Benedito, o ritmo tocado neste instrumento apresenta, como característica, ênfase na marcação dos tempos fortes; fato que se explica pela ausência do chama nesse grupo.

Os dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário utilizam o pandeiro com a mesma estrutura rítmica na marcha, enquanto o Terno de São Benedito utiliza um padrão particular,

que segue estruturas semelhantes às utilizadas na caixa. Já no dobrado, o padrão rítmico básico é o mesmo nos três Ternos, e as variações seguem características mais particulares ao grupo e/ou ao instrumentista.

O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João e o Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito utilizam a mesma estrutura rítmica para a execução do chocalho, tanto na marcha quanto no dobrado. O Terno do Mestre Zanza não utiliza esse instrumento.

De forma sintética, essas são as principais semelhanças e diferenças evidenciadas na análise das estruturas rítmicas dos três Ternos, sendo esses os principais aspectos que alicerçam a execução do ritmo, individual e conjunta, nesses grupos.

## O Repertório

O repertório é o componente que faz mais semelhante a performance musical dos três Ternos de Catopês, porque ainda que as músicas tenham características diferenciadas em nuances das letras, melodias, ritmos, timbres dos instrumentos e outros aspectos constituintes da prática de cada grupo, a homogeneidade do repertório representa um aspecto musical fortemente compartilhado pelos três Ternos.

Os Mestres dão um caráter particular à execução de cada grupo, pela forma de eger, conduzir e expressar os cantos na caracterização geral do repertório. Esse fato também é percebido por Lucas (2002), quando afirma que “ao conduzirem a execução de um canto, os congadeiros imprimem sua personalidade à expressão através da maneira particular de interpretação da tradição” (LUCAS, 2002, p. 76). Zé Farias (2004), um dos principais integrantes do Terno do Mestre João, reforça essa idéia afirmando que uma das mais importantes diferenças entre os Ternos está na “personalidade de cada Mestre”<sup>12</sup>, sendo esse fator determinante do jeito de cantar do grupo, das músicas escolhidas para cada situação de performance e de todas as demais práticas musicais dos Ternos.

Na formação do repertório, é possível perceber que, mesmo existindo especificidades na expressão de cada grupo, há um conjunto de músicas que formam a base do repertório e que são cantadas por todos os Ternos. Poucas são as músicas que fogem a essa regra e que são cantadas por um único grupo. Geralmente isso só ocorre com músicas antigas que, de certa forma, caíram em desuso, mas ainda fazem parte da memória musical de um dos Mestres, sendo utilizadas somente pelo seu grupo.

---

<sup>12</sup> Entrevista realizada em 19/12/2004.

O Mestre Zé Expedito, falando sobre as músicas que são cantadas atualmente, comentou que ele dá preferência àquelas em que todos os participantes respondem ao seu canto. Esse fator é um dos principais aspectos que determinam o repertório atual dos grupos. Comentários do Mestre João Farias reforçam essa idéia, quando ele afirma que canta as músicas que todos os integrantes atuais saibam responder. O Mestre exemplifica esse fato falando de uma música que era cantada na época de seu pai e que hoje ele não canta mais porque os meninos do grupo atual não respondem. Nesse sentido, conta o Mestre:

*Uma música que sempre usava na hora de visita do Divino, era essa, que meu pai cantava (FIG. 96)! E o pessoal respondia, mas, esses menino de hoje num respondi essa música assim, eu num canto não! [...]. Essa era a música que cantava na hora que fosse visitar o Divino, mas esse ano eu já num cantei ela desse jeito (MESTRE JOÃO FARIAS, 2004c)<sup>13</sup>.*

Na seqüência da conversa com o Mestre, perguntei o que ele cantaria durante a visita do Divino no ano de 2004. Ele novamente reforçou que vai cantar uma música que todos saibam responder, e diz: “*eu ia cantá essa [a música citada anteriormente], mas depois essa eu acho que eles respondia, mas só um cado, os ôtos num respondi*” (MESTRE JOÃO FARIAS, 2004c)<sup>14</sup>. Após essa afirmação o Mestre lembra a música que ele iria cantar durante a visita do Divino na Festa de 2004 (FIG. 97).

FIGURA 96 – Música: “Divino Espírito Santo” (CD 2 – Faixa 1).

FIGURA 97 – Música: “Viva o Divino e Nossa Senhora” (CD 2 – Faixa 2).

<sup>13</sup> Entrevista gravada em MD em 20/08/2004.

<sup>14</sup> Entrevista gravada em MD em 20/08/2004.

O repertório atual dos Catopês é amplo e diversificado, e da mesma forma que em outras manifestações do Congado pelo Estado de Minas Gerais, está sujeito a um alto grau de mobilidade, incluindo não só aqueles cantos ‘do tempo dos antigos’ que são (re)atualizados, (re)definidos, e (re)adaptados para os dias de hoje, mas também contribuições recentes de músicas que são (re)criações de contextos musicais contemporâneos, fato que gera um diálogo contínuo entre o passado e o presente<sup>15</sup>. Em determinados momentos, a condução do ritual utiliza a força dos cantos tradicionais, geralmente em saudação aos santos, a Deus, e/ou à casa santa (a igreja), fazendo com que certas situações sejam sempre conduzidas com o mesmo canto ou por cantos que tenham a mesma função e que sejam “tradicionalmente” consagrados para aqueles momentos específicos. No entanto, para muitas etapas do ritual, há grande diversidade de músicas, que vão desde as mais antigas até as mais recentes, entre as quais os Mestres escolhem as suas preferidas, desde que sejam adequados para a função do momento e para a situação específica do ritual.

Em geral, para efeito de análise, podemos dividir o repertório dos Catopês em quatro grandes categorias:

- Músicas dos santos;
- Músicas de rua;
- Músicas de saudação ao Rei, à Rainha, e ao Imperador;
- Músicas de despedida.

### **Músicas dos santos**

Essas músicas têm a função mais sagrada do ritual. A partir delas se faz a homenagem ao Santo de cada dia, sendo utilizadas com diversas finalidades: para a entrada nas casas durante as visitas, para saudar a bandeira, para cantar no ritual de levantamento do mastro, durante a homenagem ao Santo na missa, e durante os momentos mais “importantes” dos desfiles pelas ruas. As letras expressam as orações, a fé e a devoção aos três santos: Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, e Divino Espírito Santo. Quando cantadas dentro da igreja ou dentro das casas, são geralmente acompanhadas com o ritmo da marcha. Durante os desfiles pelas ruas são acompanhadas, na grande maioria das vezes, pelo ritmo dobrado. Os

---

<sup>15</sup>Vale destacar como exemplo desse fato a realidade musical do Congado mineiro dos Arturos e do Jatobá, que foi amplamente estudada, no que se refere às suas construções musicais, por Glaura Lucas (2000 e 2002).

três exemplos abaixo apresentam músicas de saudação de cada um dos santos festejados pelos Catopês (FIG. 98, 99 e 100).

8 Quan-do o ga-lo can-ta lá no seu can-ti-nho.

5 8 quan-do o ga-lo can-ta lá no seu can-ti-nho.

9 8 vi-va Nos-sa Se-nho-ra com os seus an-ji-nho.

12 8 vi-va Nos-sa Se-nho-ra com oa seus an-ji-nhos.

FIGURA 98 – Música: “Viva Nossa Senhora” (CD 2 – Faixa 3).

6 Oi São-Bene-di-to com a su-a ca-sa che-ia oi São Be-ne-di-to com a

su-a ca-sa che-ia chei-ra cra-vo de ro-o sa e a flor da la-ran-jei-ra chei-ra

11 cra-vo de ro-o sa e a flor da la-ran-jei-ra.

FIGURA 99 – Música: “São Benedito sua Casa Cheira” (CD 2 – Faixa 4).

8 Vi-va o Di-vi-no meu-san-tim que-ri-do se os seus mi-la-gre que tem nos va-li-do

FIGURA 100 – Música: “Viva o Divino” (CD 2 – Faixa 5).

## Músicas de rua

As músicas de rua, assim chamadas pelos próprios integrantes dos Ternos, são cantadas durante os diferentes percursos realizados pelos grupos na época da Festa. Acompanhadas pelo ritmo mais festivo do dobrado, elas assumem funções distintas de acordo



com o contexto e o momento em que são utilizadas. Em determinadas situações esse tipo de música favorece o desenrolar da caminhada no percurso traçado pelos grupos, como no cortejo pelos bairros na época dos ensaios, nas caminhadas para buscar as bandeiras, e em outros momentos mais descontraídos do ritual. Nas situações mais “visíveis” da trajetória dos grupos, e nos cortejos dos reinados (e do império) e das bandeiras, elas conduzem a dança e as coreografias dos Ternos. As letras retratam aspectos da religiosidade dessa manifestação, mas revelam, principalmente, situações do cotidiano dos integrantes. Algumas dessas músicas são de uso específico para a rua, não podendo ser utilizadas em momentos como as entradas nas casas e igrejas ou em situações solenes nas missas e nos cortejos de condução das bandeiras e dos reinados. Descrevendo uma situação vivida por um antigo Mestre de Catopês de Montes Claros, o Mestre João Farias enfatiza a diferença entre as funções de cada música e a importância de se utilizar o tipo de música adequado a cada situação. Nesse sentido, o Mestre afirma: “O chefe [...] chegava numa casa, tava cantando música de sair prá entrar, eu chegava e travava ele: não seu [...] isso é música de saí moço, num é música de entrá não [...]. Que a música de sair é de sair, a de entrar é de entrar” (MESTRE JOÃO FARIAS, 2004c)<sup>16</sup>.

Mestre João, falando sobre um acontecimento ocorrido com o Mestre a quem ele se referia na citação acima, evidencia a diferença entre músicas que são para ser cantadas exclusivamente na rua e músicas que podem ser cantadas durante momentos como a entrada na igreja.

*Tem uma música aí que ele gostava dela [...]. Aí seu [...] foi entrar na Igreja com essa música [o Mestre canta um trecho da música (FIG. 101)], aí o povo deitiô de ri! [risos...]. Eu falei com ele: “moço se tá ficando o quê? tem paciência! o quê que é isso? isso num é música de entrar na igreja não!”. Ele foi e falou: “ô João! Moço, eu to vendido todo, João, cumé que faz? Eu falei: “deixa que nós [...]”. A música é “Deus Salve Casa Santa [FIG. 125]”. Ele foi e cantô “Deus Salve Casa Santa”. Essa música aí (FIG. 101) é musica de manarquia [anarquia], é música de cantá ni rua. Essa, “bambaia” (FIG. 102), esses trem tudo é música de rua (MESTRE JOÃO FARIAS, 2004c)<sup>17</sup>.*

A - ru - ê tin - go - gê a - ru - ê o tin - go - já e a ga - lin - nha que bo - ta na ca - ma tin - go - gê

FIGURA 101 – Música: “Aruê Tingogê” (CD 2 – Faixa 6).

<sup>16</sup> Entrevista gravada em MD no dia 20/08/2004.

<sup>17</sup> Entrevista gravada em MD no dia 20/08/2004.

8 Ô bam ba ia bam ba ia bam ba ia bam ba ia

3 ô bam ba ia bam ba ia bam ba ia bam ba ia mas

5 o ho mem que não é ho mem ti ra a cal ça e ves te sa ia mas

7 o ho mem que não é ho mem ti ra a cal ça e ves te ia

FIGURA 102 – Música: “Bambaia” (CD 2 – Faixa 7).

Essas músicas retratam aspectos do dia-a-dia da vida mundana dos Catopês, (re)criando e rememorando momentos de descontração e entretenimento. Nas declarações do Mestre João, o que fica evidenciado não é uma irrelevância desse tipo de música para a performance dos Catopês, mas sim a importância de que elas sejam utilizadas de forma contextualizada com suas funções e em momentos do ritual característicos para os seus usos.

### Músicas para o Rei, a Rainha e o Imperador

Cantadas durante os Reinados, essas músicas têm como finalidade saudar o Rei, a Rainha e o Imperador durante o percurso realizado pelo cortejo. Elas enfatizam a missão dos grupos em levar a coroa do Rei e do Imperador (FIG. 103), pedem passagem para as majestades (FIG. 104), e as saúdam durante a Festa (FIG. 105). Essas músicas são acompanhadas pelo ritmo do dobrado, pois a utilização delas é feita nos desfiles pelas ruas.

8 Ê va - mo le - vá a co - ro - a do Im - pe - ra - dor ê

Le - va le - va le - va a co - ro - a do Im - pe - ra - dor

Obs.: o 2º verso é uma variação que só é realizada pelo Mestre

FIGURA 103 – Música: “Vamos Levar a Coroa do Imperador” (CD 2 – Faixa 8).

Ar - re - da mi - nha gen - te ar - re - da do ca - mim \_\_\_\_ ar -  
 re - da mi - nha gen - te ar - re - da do ca - mim \_\_\_\_ ar - re - da do ca - mim de - xa o  
 nos - so rei pas - sá \_\_\_\_ ar - re - da do ca - mim de - xa o nos - so rei pas - sá \_\_\_\_

FIGURA 104 – Música: “Deixa o Nosso Rei Passar”<sup>18</sup> (CD 2 – Faixa 9).

Ô vi - va o Rei vi - va a Ra - i - nha que vi - va a co - ro - a do nos - so Rei

FIGURA 105 – Música: “Viva o Rei, Viva a Rainha” (CD 2 – Faixa 10).

## Músicas de despedida

Essas músicas são cantadas sempre ao final da visita dos Ternos, como finalização da performance realizada em um determinado local. Elas são utilizadas para despedir e sair das casas e igrejas, no encerramento da participação dos Ternos no levantamento dos mastros, e em qualquer outro ambiente visitado pelos grupos. Esses cantos enfatizam a retirada (FIG. 106) e a despedida dos Ternos fazendo menção, principalmente, aos Santos de devoção (FIG. 107). Algumas dessas músicas deixam a promessa de retorno dos grupos no ano seguinte (FIG. 108).

A re - ti - ra - da \_\_\_\_ a re - ti - ra - da \_\_\_\_ é \_\_\_\_  
 \_\_\_\_ meus ca - ma - ra - da \_\_\_\_ é \_\_\_\_ meus ca - ma - ra - da \_\_\_\_

FIGURA 106 – Música: “A Retirada” (CD 2 – Faixa 11).

<sup>18</sup> Esta música também é utilizada para pedir passagem para a bandeira. Quando ela tem essa finalidade, o solo e o coro mantêm a mesma melodia, mas a letra é modificada com a substituição da palavra “Rei” pela palavra “bandeira”.

2

Mestre

Nos-sa Se-nho-ra - Nos-sa Se-nho-ra\_\_ a-té\_\_ pa-ra o a-no que ve-em e a té\_\_

Coro

4

pa - ra o a - no que ve - em\_\_\_\_\_

4

Nos - sa Se-nho - ra - Nos - sa Se-nho - ra\_\_ a - té\_\_

7

Nos - sa Se-nho - ra

7

pa - ra o a - no que ve - em a - té\_\_ pa - ra o a - no que ve - em\_\_\_\_\_

10

Nos-sa Se-nho-ra\_\_ e a-té\_\_ pa-ra o a-no que ve-em e a-té\_\_ pa-ra o a-no que ve - em\_\_

10

13

Nos - sa Se-nho - ra Nos - sa Se-nho - ra\_\_ a - té\_\_ pa - ra o a - no que vem a - té\_\_

16

São Be - ne - di - i - to\_\_ São Be - ne - di - i - to\_\_ a - té\_\_

16

pa - ra o a - no que ve - em\_\_\_\_\_

19

pa - ra o a - no que vem e a - té\_\_ pa - ra o a - no que ve - em\_\_\_\_\_

19

Nos - sa Se-nho - ra

22  
8  
22  
8  
Nos - sa Se - nho - ra a - té pa - ra o a - no que ve - em a - té pa - ra o a - no que ve - em  
25  
8  
25  
8  
Nos - sa Se - nho - ra Nos - sa Se - nho - ra a - té pa - ra o a - no que ve - em e a - té  
28  
8  
28  
8  
pa - ra o a - no que ve - em  
31  
8  
31  
8  
pa - ra o a - no que ve - em a - té pa - ra o a - no que ve - em

FIGURA 107 – Música: “Até para o Ano que Vem” (CD 2 – Faixa 12)<sup>19</sup>.

3  
8  
3  
8  
O ta - rim - ba - ru - ê ta - rim - ba - ru - á a - deus se - nhor Rei a - deus sá Rai -  
nha a - té pa - ra o a - no se Deus qui - sé

FIGURA 108 – Música: “Adeus Senhor Rei, Adeus Sá Rainha” (CD 2 – Faixa 13).

## As Letras

Os temas que compõem as letras das músicas abrangem aspectos que evidenciam a complexidade do universo cultural dos Catopês. Conforme já discutido na análise do

<sup>19</sup> Esta música foi transcrita com a intenção de ilustrar a referência da letra aos três Santos. Como o solo varia, tanto a letra quanto a melodia, e o coro mantém a base estrutural da música, optei por transcrever as estruturas das duas vozes, conforme são utilizadas no recorte da gravação.

repertório, as letras são determinantes para a função da música na performance dos grupos, retratando desde o caráter mais sagrado e religioso da festa até situações corriqueiras do dia-a-dia dos Catopês. As letras dão às músicas o poder de saudar, homenagear e demonstrar a devoção aos santos; pedir passagem para o Rei, Rainha e Imperador; e também de brincar com as particularidades mundanas de divertimento e até de “anarquia” dos Catopês. Em suma, as letras dão sentido e poder à música, e vice-versa, fazendo os comandantes, os Mestres, responsáveis pela escolha e colocação correta de um canto dentro do seu contexto e da sua função específica. Essa realidade me leva à concordância com Lucas (2002), quando ela afirma que “a palavra emitida pelo congadeiro está, assim, investida de força, o que exige dele grande responsabilidade para que seu uso esteja apropriado ao tempo/espço” (LUCAS, 2002, p. 77). O Mestre precisa estar consciente do que cada música expressa, para que sua utilização esteja contextualizada com o momento e a situação performática. A junção da letra a todos os demais aspectos musicais determina o sentido e a função da música nos Catopês. Leda Martins reforça essa idéia afirmando que:

A palavra oral, [...], realiza-se como linguagem, conhecimento e fruição porque alia, em sua dicção e veridicção a música, o gesto, a dança, o canto, e porque exige propriedade e adequação em sua execução [...]. Assim, nos Congados, cada situação e momento rituais exigem propriedade da linguagem, expressa nos cantares [...]. Em cada situação, o capitão [Mestre] deve saber o canto adequado para aquele lugar e momento, pois o sentido da palavra e seu poder de atuação dependem, em muito, da propriedade de sua execução (MARTINS, 1997, p. 147).

Nos Ternos de Catopês as letras adquirem uma ressonância singular, ganhando expressões particulares de acordo com cada Mestre que as manifestam, mas cumprindo, no contexto ritual, funções comuns aos três Ternos. A dicção e o uso de termos com características lingüísticas próprias do universo de cada grupo fazem das letras dos Catopês, muitas vezes, para as pessoas que assistem ao ritual, algo complexo e de difícil entendimento. Durante a performance percebe-se que o uso da letra atende a um sentido maior e que a pronúncia importa menos que a função que ela determina para a expressão musical. Para cumprir de forma adequada a utilização das letras na constituição musical dos Catopês não é preciso pronunciar bem, mas ter conhecimento e saber o que significa, para o contexto e a função da performance no ritual, aquilo que está sendo pronunciado. O que fica evidente nos Ternos de Catopês, e que também ocorre em outras manifestações dessa natureza, é que “no

circuito da tradição que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria” (MARTINS, 1997, p. 146).

Como é comum acontecer nas culturas de tradição oral as letras têm um alto grau de variabilidade. A base da letra de cada música é mantida, enquanto muitas palavras sofrem variações entre cada Terno e até mesmo entre os integrantes de um mesmo grupo. As transcrições apresentadas nessa parte retratam o que fundamentalmente enfatiza cada música, priorizando as palavras utilizadas pelos Mestres/solistas. Nos exemplos de áudio é possível perceber as constantes variações encontradas na performance, demonstrando que, muitas vezes, a sonoridade da palavra se torna mais importante do que a letra propriamente dita.

O mundo musical cantado e tocado nos Ternos de Catopês alia a letra aos demais fatores da prática musical caracterizando a linguagem expressiva da música. Nesse processo a junção entre o som, as letras, as melodias, o ritmo do corpo e do gesto, configura um fenômeno em que a música, o movimento, a brincadeira e a devoção, sinestesticamente se conjugam constituindo a performance musical tanto em suas dimensões gerais dentro dos Catopês, quando nas especificidades de cada grupo.

## **O mundo religioso celebrado na música dos Catopês**

As letras de grande parte dos cantos enfatizam a devoção a Nossa Senhora do Rosário, a São Benedito e ao Divino Espírito Santo, ora com músicas específicas para cada um (FIG. 98, 99 e 100), ora com músicas que retratam e saúdam, ao mesmo tempo, dois (FIG. 97) e até mesmo os três santos (FIG. 109). Nas letras encontramos palavras como “viva”, altar, mandamento, festejar, milagres e outros termos que de maneira geral se referem à Festa de homenagem, agradecimento e saudação aos santos e a Deus pelas graças e proteção que oferecem aos Catopês. As letras fazem referência também à casa santa (a igreja) (FIG. 110) e às bandeiras que simbolizam os santos homenageados e protetores. Nas músicas de despedida os santos também são lembrados enfaticamente, com a promessa de um retorno garantido para a nova missão no ano seguinte (FIG. 107).

Solo

8

Nos - sa Se - nho - ra \_\_\_ ê \_\_\_ lá no seu al - tá - a \_\_\_ Nos - sa Se - nho - ra \_\_\_ ê \_\_\_  
 São Be - ne - di - to \_\_\_ ê \_\_\_ lá no seu al - tá - a \_\_\_ São Be - ne - di - to \_\_\_ ê \_\_\_  
 Vi - va o Di - vi - no \_\_\_ ê \_\_\_ lá no seu al - tá - a \_\_\_ vi - va o Di - vi - no \_\_\_ ê \_\_\_  
 Nos - sa Se - nho - ra \_\_\_ ê \_\_\_ lá no seu al - tá - a \_\_\_ Nos - sa Se - nho - ra \_\_\_ ê \_\_\_

Coro

5

8

lá no seu al - tá - á \_\_\_ ho \_\_\_ je é nos - so di - a \_\_\_ pa - ra fes - te - já - a \_\_\_ ho \_\_\_ je é o nos - se di - a \_\_\_  
 lá no seu al - tá - á \_\_\_ ho \_\_\_ je é nos - so di - a \_\_\_ pa - ra fes - te - já - a \_\_\_ ho \_\_\_ je é o nos - so di - a \_\_\_  
 lá no seu al - tá - a \_\_\_ ho \_\_\_ je é nos - so di - a \_\_\_ pa - ra fes - te - já - a \_\_\_ ho \_\_\_ je é o nos - so di - a \_\_\_  
 5  
 lá no seu al - tá - a \_\_\_ ho \_\_\_ je é o nos - so di - a \_\_\_ pa - ra fes - te - já - a \_\_\_ ho \_\_\_ je é o nos - so di - a \_\_\_

9

8

pa - ra fes - te - já - a \_\_\_  
 pa - ra fes - te - já - a \_\_\_  
 pa - ra fes - te - já - a \_\_\_  
 9  
 pa - ra fes - te - já - a \_\_\_

Nos - sa Se - nho - ra \_\_\_ ê \_\_\_ lá no seu al - tá - a \_\_\_

13

8

13

8

Nos - sa Se - nho - ra \_\_\_ ê \_\_\_ lá no seu al - tá - á \_\_\_ ho \_\_\_ je é o nos - so di - a \_\_\_

17

8

17

8

pa - ra fes - te - já - a \_\_\_ ho \_\_\_ je é o nos - so di - a \_\_\_ pa - ra fes - te - já - a \_\_\_

FIGURA 109 – Música: “Nossa Senhora no seu Altar” (CD 2 – Faixa 14).



Em ca - sa san - ta nós en-tra-re \_\_\_ ê - ê - ê mos \_\_\_

em ca - sa san - an - ta nós en-tra-re \_\_\_ ê - ê - ê mos oi com pra-zer \_

— e a - le - gri - i - i - i - a \_\_\_ oi com pra-

zer - e - e - e a - le - gri - i - i - i - a \_\_\_

FIGURA 110 – Música: “Em Casa Santa”<sup>20</sup> (CD 2 – Faixa 15).

### A saudação ao reinado e ao império

Nessas letras encontramos a menção dos grupos à coroação dos Reis e do Imperador (FIG. 103), fato característico das manifestações do Congado pelo Brasil. Essas músicas também saúdam e pedem passagem para as majestades coroadas em cada dia da Festa (FIG. 104 e 105).

### A contextualização com os outros grupos do Congado montesclarenses

Um aspecto importante de ser observado nos Ternos de Catopês de Montes Claros é a utilização de músicas com características de outros grupos, expressadas principalmente nas letras. O maior exemplo dessa realidade em Montes Claros é o uso de músicas com letras que retratam especificamente o enredo e a constituição histórica da Marujada, enfatizando palavras como general, barca, guerra, marujos e outros termos nesse sentido (FIG. 111). As palavras e expressões utilizadas nessas músicas remontam à história encenada durante a performance da Marujada, com as lutas e as batalhas entre mouros e cristãos, que resultam na vitória do catolicismo sobre os mulçumanos.

<sup>20</sup> Segundo o Mestre Zanza (entrevista gravada em MD em 31/12/2004), essa música era tradicionalmente cantada pelos Caboclinhos na entrada do grupo à igreja. Atualmente o Terno do Mestre João utiliza essa música, como parte do seu repertório, durante as visitas às casas e em contextos similares.

The image shows a musical score for the song "Chegou General". It consists of three staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure of rest, followed by the lyrics "Che - gô, che - gô, che - gô ge - ne - ral che -". The second staff continues with "gô che - gô che gô ge ne ral mu - la - ti - nha que va - mos ha - vê - ê é o a". The third staff concludes with "mor que é vai se em - bo - ra mu - la - ti - nha que va - mos ha - vê - ê é o a - mor que é vai se em - bo - ra".

FIGURA 111 – Música: “Chegou General” (CD 2 – Faixa 16 – performance dos Catopês / CD 2 – Faixa 17 – performance da Marujada).

## Músicas de outros contextos de Montes Claros

Algumas músicas cantadas atualmente nos Ternos de Catopês fazem parte de um repertório compartilhado por outros contextos musicais da cidade. Essas músicas são características da cultura popular de Montes Claros e do norte de Minas, e são utilizadas pelos Catopês principalmente, como músicas de rua ou como músicas cantadas dentro das casas, nas visitas às bandeiras e em situações mais festivas do ritual. As letras falam de Montes Claros e retratam aspectos mais amplos da cultura popular (FIG. 112 e 113).

The image shows a musical score for the song "Montes Claros, Montes Claros". It consists of three staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure of rest, followed by the lyrics "Mon-tes Cla-ro Mon-tes Cla-ro \_\_\_ ter - ra de grande be-le - za \_\_\_ Mon-tes". The second staff continues with "Cla-ro Mon-tes Cla-ro \_\_\_ ter - ra de grande be-le - za \_\_\_ Mon-tes Cla-ro-ar-ra-íá da for-mi-ga \_\_\_ tras-for-". The third staff concludes with "mares-sa lin - da prince-sa \_\_\_ Montes Cla-ro ar-ra-íá da for-mi-ga \_\_\_ trans for - mar essa lin - da prince-sa \_\_\_".

FIGURA 112 – Música: “Montes Claros, Montes Claros” (CD 2 – Faixa 18).

Quem me en - si - nô a na - dá que me en - si - nô a na - dá foi foi ma - ri - nhê - ro  
foi a ba - le - ia do mar foi foi ma - ri - nhê - ro foi a ba - le - ia do mar

FIGURA 113 – Música: “Quem me Ensinou a Nadar” (CD 2 – Faixa 19).

### O dia-a-dia dos Catopês cantado e festejado na performance

Um dos aspectos mais particulares das letras que caracterizam a performance musical dos Catopês é encontrado nas músicas de rua. Esses cantos também são utilizados na partes mais festivas dentro das casas e até mesmo da igreja. As letras dessas músicas abordam situações do dia-a-dia dos Catopês, enfatizando relatos de admiração às mulheres e também de sofrimento por elas (FIG. 114), situações singulares do contexto desses grupos (FIG. 115), brincadeiras (FIG. 116) e outras dimensões do complexo universo dessa manifestação.

Oi dói dói dói\_\_\_ co - ra - ção no pei - to des - sa mu - la\_\_\_ ta  
dói dói dói\_\_\_ co - ra - ção no pei - to des - sa mu - la - ta oi dói dói\_\_\_ dói\_\_\_ co - ra - ção mas mu -  
la - ta vo - cê me ma - ta\_\_\_ oi dói dói\_\_\_ dói - co - ra - ção mas mu - la - ta vo - cê me ma - ta\_\_\_

FIGURA 114 – Música: “Dói, Dói, Dói Coração” (CD 2 – Faixa 20).

Fui no ma - to cu - mê mu - ri - ci fui no ma - to cu - mê mu - ri - ci a ca - be - ça me  
dói não pos - so cu - mê a ca - be - ça me dói não pos - so mê

FIGURA 115 – Música: “Fui no Mato Comer Murici” (CD 2 – Faixa 21).

The image shows a musical score for the song "Carimbolá". It consists of two staves: a Solo staff (top) and a Coro staff (bottom). The Solo staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The Coro staff has a bass clef and a 7/8 time signature. The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, and 19 indicated at the beginning of each system. The lyrics are: "Ô carimbo-lá \_\_\_ ô carimbo-lá \_\_\_", "é o bi-cho do ma-to ca-rim-bo-lá ele su-biu na pa-rede ca-iu lá \_\_\_", "ai ca-rim-bo-lá \_\_\_ ô ca-rim-bo-lá \_\_\_", "é o bi-cho do ma-to ca-rim-bo-lá ele su-biu na pa-rede ca-iu lá \_\_\_", "é - vem é - vem a - cu - lá \_\_\_", "ai ca-rim-bo-lá \_\_\_ oi ca-rim-bo-lá \_\_\_", "é o bi-cho do ma-to ca-rim-bo-lá ele su-biu na pa-rede ca-iu lá \_\_\_", "é - vem é - vem a - cu - lá \_\_\_", "ai ca-rim-bo-lá \_\_\_ oi ca-rim-bo-lá \_\_\_", "é o bi-cho do ma-to ca-rim-bo-lá ele su-biu na pa-rede ca-iu lá \_\_\_", "ô ca-rim-bo-lá \_\_\_ ô ca-rim-bo-lá \_\_\_", "é o bi-cho do ma-to ca-rim-bo-lá ele su-biu na pa-rede ca-iu lá \_\_\_".

FIGURA 116 – Música: “Carimbolá” (CD 2 – Faixa 22).

## A base das letras e a presença da improvisação

Em algumas músicas há improvisações nas letras. Essas improvisações são realizadas somente pelos Mestres/solistas e acontecem a partir de uma base pré-definida que constitui a estrutura da música. Dessa forma, determinados versos são elaborados a cada performance e

outros, já existentes, são mesclados a músicas distintas de acordo com cada situação e/ou contexto.

As músicas em que são realizadas as improvisações têm, então, uma letra básica que se enquadra nas categorizações apresentadas anteriormente, mas permitem ao Mestre fazer variações com o acréscimo de novos versos, que são construídos e/ou adaptados à música de acordo com a particularidade de cada momento do ritual. Normalmente as músicas sobre as quais se constrói a improvisação também são utilizadas somente com o seu padrão básico da letra, sem variações, em outros momentos da Festa.

Nas ilustrações a seguir apresento músicas que retratam as duas formas principais de improvisação nas letras.

O primeiro exemplo (FIG. 117a e 117b) demonstra como o Mestre usa o mesmo verso em duas músicas distintas, evidenciando o fato de que existe uma série de versos, já elaborados, que podem ser adequados a músicas diferentes, desde que a letra esteja contextualizada com a situação e o com o momento da performance e que o verso se encaixe na estruturação geral da música.

A FIG. 118 exemplifica uma outra forma de improvisação. Na performance representada nesse exemplo o Mestre constrói os versos a partir de uma situação específica do momento da Festa.

a)

São Be-ne-di-to a su-a ca-sa chei-ra cra-a-vo de-ro-o-sa e a flor da la-ran-jei-ra -

a es-sa ca-sa-é tão bem fei-tia por den-tro por fo-ra não por den-tro cra-vo de ro-sa por fo-ra man-ge-ri-ção

b)

Solo

Coro

Deus lhe sal-ve ca-sa san-ta on-de Deus fez a mo-ra-da on-de es-sa mo-ra o ca liz ben to e a ós tia con sa gra da e a ós tia con sa gra da \_\_\_

7  
 ca-sa-é tão bem fei-tia só por dentro por fo-ra não por den-tro cra-vo de ro-sa por fo-  
 8

10  
 ra man-ge - ri-cã-ão por fo - ra man - ge - ri -cã - ão \_\_\_\_  
 108 Deus lhe sal-ve ca - sa san-ta on-de  
 8

13  
 Deus fez a morada onde mo-ra o ca liz ben to e a ós tia con sa gra da e a ós tia con sa gra da \_\_\_\_  
 138  
 8

FIGURA 117 – Músicas: “São Benedito sua Casa Cheira” e versos de “Deus te Salve Casa Santa” (CD 2 – Faixas 23 e 24).

Solo  
 8 Vi va o Di vi no meu san tim que ri do se os seus mi la gre é prá nos va li do  
 8

Coro  
 5  
 5 mas  
 8 vi va o Di vi no meu san tim que ri do se os seus mi la gre que tem nos va li do  
 8

9  
 9 8 vi va o Di vi no meu san tim que ri do se os seus mi la que prá nos va li do  
 8

13  
 13 mas  
 138  
 8 vi va o Di vi no meu san tim que ri do se os seus mi la gre que tem nos va li do  
 8

17  
 17<sup>8</sup> vi va o Di vi no e vi va a Ma ru ja da que ro a Deus que a té pro a no nós tor na vol tá a

21  
 21<sup>8</sup> oi

25  
 25<sup>8</sup> vi va o Di vi no meu san tím que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

25<sup>8</sup> vi va o Di vi no vem a Ca bo ca da pa ra a Deus que até prá o a no nós tor nas en con trá a

29  
 29<sup>8</sup> mas

33  
 33<sup>8</sup> vi va o Di vi no meu san tím que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

33<sup>8</sup> vi va São Be ne di to e o nos sos com pa nhê ro que a té lá prá o a no nós tor na a qui vol tá a

37  
 37<sup>8</sup>

41  
 41<sup>8</sup> vi va o Di vi no meu san tím que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

41<sup>8</sup> vi va o Mes tre Zan za nos so com pa nhê ro se não fos se o Mes tre Zan za e o nos so com pa nhê ro

45  
 45<sup>8</sup> oi

45<sup>8</sup> vi va o Di vi no meu san tím que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

49  
vi va o cen cul tu ra que tem da do a co ber tu ra que tem a ju da do nós nes sa nos sa vi da du ra

53  
vi va o Di vi no meu san tim que ri do se os seus mi la gre que tem nos va li do

FIGURA 118 – Música: “Viva o Divino” – variação da letra (CD 2 – Faixa 25).

O exemplo acima (FIG. 118) ilustra uma performance da música “Viva o Divino”, durante o levantamento do mastro. Nessa situação o Mestre João, que está fazendo o solo, acrescenta outros versos ao padrão básico da letra da música. Uma comparação entre os exemplos da FIG 118 e o da FIG. 100, que ilustra essa mesma música cantada durante a missa, mostra as diferenças na letra em duas situações da performance. A FIG 100 apresenta o padrão básico utilizado mais freqüentemente durante o canto dessa música, enquanto a FIG. 118 demonstra uma improvisação da letra, contextualizada com um momento específico do ritual. É importante observar que as variações na letra também geram pequenas modificações no padrão melódico da música.

### Melodias iguais com letras diferentes

Um caso raro, mas que também acontece com as músicas dos grupos é o fato de uma mesma melodia ter duas letras diferenciadas, constituindo, assim, duas músicas distintas. Essa característica demonstra a importância da letra na configuração musical dos Ternos de Catopês. O exemplo a seguir (FIG. 119) retrata uma performance com essa característica, sendo que a melodia representada nessa ilustração é a mesma da música “Fui no Mato Comer Murici” apresentada anteriormente na FIG 115.

8 Fui no ma-to pe-gá sa-bi-á fui no ma-to pe-gá sa-bi-á eu pe-guei ben-ti-

4 vi não pu-de cri-á eu pe-guei ben-te - vi não pi - cri-á

FIGURA 119 – Música: “Fui no Mato Pegar Sabiá” (CD 2 – Faixa 26).



## A estruturação das letras

A partir de todos os aspectos apresentados anteriormente, as letras se estruturam fundamentalmente de três formas durante os cantos: 1) o solo e o coro cantam o mesmo verso sem nenhuma alteração na letra (FIG. 110, 111, 112, 113, 114, 115, 119); 2) o solo apresenta um tema e vai variando os versos ao longo da música, enquanto o coro mantém uma repetição do tema apresentado, inicialmente, como base (FIG. 109, 117b, 118); 3) O solo canta uma letra e o coro responde outra (FIG. 116).

## O Canto

A estruturação do canto tem um padrão básico nos três Ternos, sendo caracterizada pelo solo, realizado pelos Mestres<sup>21</sup>, e pela resposta que é cantada pelos demais integrantes dos grupos. Não existe um padrão estético-vocal definido para o canto, ou seja, cada integrante utiliza a sua voz de forma particular, não sendo exigido qualquer tipo de imitação ou outro recurso dessa natureza. O que se exige rigorosamente é a participação de todos na resposta ao canto puxado pelo Mestre.

Quanto à extensão vocal, é notória a tendência de se utilizar notas altas, próximas da região mais aguda da voz masculina (FIG. 108, 114, 120). Acredito que o fato de cantar acompanhado pela forte sonoridade imposta pela percussão, em locais abertos e/ou em ambientes fechados, que realçam ainda mais os sons dos tambores e também dos chocalhos, faz com que os Mestres busquem alturas que dêem mais destaque e maior volume à voz. A tendência do coro é responder em uníssono na mesma altura que o Mestre canta. Esse uníssono é uma busca daquilo que seria o “ideal”, mas muitas vezes não representa o “real” do que acontece na performance, pois cada integrante canta dentro dos seus limites e das suas características vocais.



Eu vou cho-rá eu vou cho rá-a eu vou cho-rá se vo - cê me a-ban-do - ná

FIGURA 120 – Música: “Eu Vou Chorar” (CD 2 – Faixa 27).

Mendes (2004), analisando especificamente o canto no Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias, apresenta um esquema de análise da prática vocal nesse grupo

<sup>21</sup> Somente no Terno do Mestre Zanza que, algumas vezes, o solo é feito por outro integrante.

que é semelhante ao que acontece nos outros dois Ternos de Montes Claros (FIG. 121). Esse esquema demonstra que quando o canto está numa região mediana da extensão vocal masculina, que Mendes (2004) chama de registro confortável, o coro tende a manter um maior número de pessoas cantando em uníssono. À medida que o canto fica mais alto (agudo) ou mais baixo (grave), há uma tendência de separação das vozes e o número de pessoas cantando em uníssono diminui significativamente. Nas minhas análises, ficou evidenciado que não há uma caracterização de subdivisões sistemáticas de vozes no coro, ou seja, não há uma consciência em cantar uma voz que se diferencie da altura das demais (em intervalos de 3<sup>as</sup>, 4<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup>, ou 6<sup>as</sup>, por exemplo). O que existe é uma diferenciação que é determinada pela possibilidade, no que se refere à extensão vocal, de cada um. Não existe também uma cobrança de afinação, o que favorece várias alturas diferentes no canto dos integrantes durante a resposta ao verso cantado pelo Mestre.

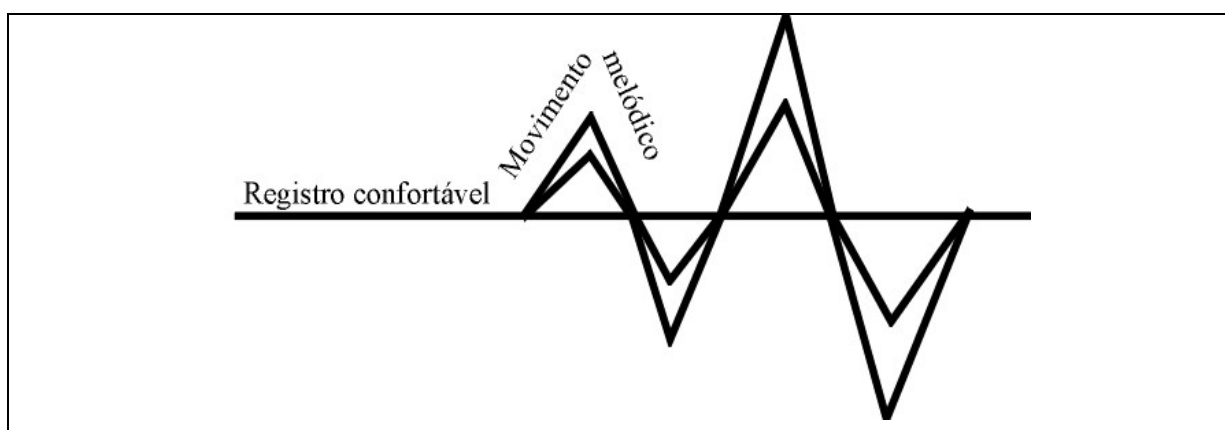


FIGURA 121 – Distanciamento das vozes a partir do movimento melódico

Mesmo não havendo um instrumento de apoio harmônico ou qualquer outro recurso dessa natureza, que induza a manutenção de uma tonalidade única durante a música, os cantos mantêm certa regularidade nas alturas. Quando ocorrem variações tonais, elas geralmente não ultrapassam a distância de meio tom, ou no máximo um tom inteiro. Ou seja, nas poucas vezes que isso acontece a música que, por exemplo, está sendo cantada numa altura referencial da escala de “Sol” pode, ao longo dos seus versos, passar para a escala de Sol# (Lá) ou Solb (Fá). Esse fato pode ser ilustrado por uma performance da música “Viva Nossa Senhora” (FIG 98 / CD 2 – Faixa 3), em que o primeiro verso, cantado pelo Mestre João e logo em seguida pelo coro, é entoado em Solb, e todos os demais ao longo da música em Sol.

No Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza o solo é feito, também, por outro integrante do grupo, Gerinha, que toca caixa e substitui o Mestre na execução dos

cantos em alguns momentos da performance, como na visitas às casas dos mordomos, onde se encontra a bandeira, ficando a cargo do Mestre Zanza, nessas situações, somente o comando do grupo nas coreografias, na saudação aos santos e na casa visitada, e no momento de entrada e saída do Terno. Esse grupo tem uma característica particular no canto que é fundamental para a definição de sua identidade em relação aos outros dois Ternos: ele é o único grupo que utiliza duas vozes durante o solo da música. A segunda voz é cantada por Marcos Antonio Pereira da Silva, que também é um dos mais importantes caixeiros do grupo, e varia de acordo com quem está fazendo o solo. Quando o solo é realizado pelo Mestre Zanza, a segunda voz é cantada numa 3ª acima da melodia principal (CD 3 – Faixa 32 / Performance da música “Deus te Salve Casa Santa” – FIG. 125); já quando o solista é Gerinha ela é cantada uma 3ª abaixo (oitavada) da voz principal (CD 2 – Faixa 14 / Performance da música “Nossa Senhora no seu Altar” – FIG. 109).

### **As Melodias**

As melodias são estruturadas fundamentalmente a partir de notas das escalas diatônicas maiores. Das músicas analisadas nesse estudo (42 músicas no total), todas apresentam esse padrão, não tendo sido encontrada durante essa pesquisa qualquer música que se estruturasse em escalas menores, ou em outros sistemas musicais como, por exemplo, o modal. Acredito que um dos fatores relevantes para constituição dessa característica dominante do sistema tonal na música dos Ternos de Montes Claros é o contato direto que esses grupos mantiveram ao longo dos anos com as outras duas manifestações do Congado na cidade, a Marujada e os Caboclinhos, que têm como padrão absoluto das suas músicas o sistema tonal, utilizando inclusive instrumentos harmônicos para o acompanhamento dos seus cantos.

Essa hipótese me parece ainda mais forte pelo fato de que algumas músicas, hoje já caracterizadas como parte do repertório dos Catopês, foram originalmente constituídas no universo musical dos outros grupos de Congado, principalmente o da Marujada. Como já demonstrado anteriormente, na análise das letras, muitas músicas constantemente utilizadas na performance musical dos Catopês evidenciam o enredo específico dos grupos de Marujada (FIG. 111 / CD 2 – Faixa 16 – performance dos Catopês / Faixa 17 – performance da Marujada).

A característica tonal das construções melódicas, bem como outros aspectos da música dos Catopês encontrados na música ocidental, não são fatores particulares do contexto

de Montes Claros. Essas características são encontradas também em outras manifestações do Congado e da cultura afro-brasileira em geral. Segundo Lucas (2002), “nos processos reinterpretativos que geraram a música do Congado, o sistema melódico harmônico da música tonal foi re-elaborado dentro do universo da oralidade musical africana” (LUCAS, 2002, p. 85). Kubik (1979) evidencia esse fato afirmando que certos traços musicais angolanos e portugueses, como o sistema de tons, o canto em várias partes, sobretudo em terças, e a forma solo/coro, ganharam força no Brasil, caracterizando manifestações com traços significativos que têm esses elementos como base.

No que se refere especificamente aos Ternos de Catopês de Montes Claros, é marcante a ênfase tonal. Nos raros casos em que encontramos nas melodias notas que não estão dentro de escalas maiores do sistema tonal, elas se configuram como notas melódicas que não dão, necessariamente, uma característica sistemática diferenciada à música. Esses grupos não utilizam harmonias padronizadas na distribuição das vozes, com exceção do Terno do Mestre Zanza, que faz uso de duas vozes no solo, conforme descrito anteriormente. No entanto, mesmo tendo consciência de que não existe utilização harmônica específica nos Ternos de Catopês, é possível verificar que todas as melodias se encaixam nas funções harmônicas básicas de tônica, subdominante (em alguns casos) e dominante. Nos Ternos de Catopês, o solo do Mestre e a resposta coral, de responsabilidade de todos os integrantes, tendem à tonalidade. No coro há maior grau de flexibilidade, mas, de maneira geral, grande parte dos integrantes canta a mesma melodia do solista.

Mesmo sendo notória a existência de uma base estrutural para as construções melódicas da música do Catopês, é preciso considerar que o desenvolvimento da performance musical transcorre segundo uma dinâmica característica da mobilidade das culturas de tradição oral. Assim, é comum encontrarmos nos cantos dos Catopês, como em distintas manifestações dessa natureza (LUCAS, 2002, p. 85), recursos como portamentos, melismas, e outras possibilidades performáticas do canto, que tornam o fenômeno musical por vezes enriquecido, transformado e transgredido, a partir do grau de flexibilidade a que os contornos melódicos estão sujeitos.

A estruturação melódica constitui temas curtos com poucas frases (geralmente não mais de cinco ou seis) como ilustrado na FIG. 122.



Viva São Be-ne-di-to que tá no al-tá o que tá me cha-ma-no que va-mo lá

FIGURA 122 – Música: “Viva São Benedito” (CD 2 – Faixa 28).

Num padrão básico da performance musical, o tema é apresentado pelo Mestre e repetido pelos demais integrantes, como é o caso do exemplo demonstrado anteriormente na FIG. 122. Também é comum, nesses grupos, músicas em que o Mestre apresenta o tema e vai, durante as repetições destes, construindo variações sobre a mesma base melódica. Da mesma forma que nas improvisações das letras, as variações melódicas ficam somente a cargo do Mestre, enquanto o grupo mantém o mesmo padrão melódico básico da música (FIG. 123).

The image shows a musical score for a piece in 8/8 time, featuring a Solo part and a Coro (Chorus) part. The Solo part is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Coro part is written in a bass clef with the same key signature. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 6, 9, 12, and 15 indicated. The lyrics are in Portuguese and describe a religious scene involving the Virgin Mary and the Princess of the Rosary. The Solo part features a melodic line with triplets and rests, while the Coro part provides a harmonic accompaniment with similar melodic motifs. The lyrics are: "ô já - va - mo se em - bo - ra va - mo se em - bo - ra", "ô nós vai no Ro-sá-rio nós vai se em - bo - ra", "ô já va-mo se em-bo-ra va-mo se em - bo-ra", "ô nós va mo se em -bo - ra va -se em - bo-ra", "ô mi nha Nos-sa Se-nho-ra va-mo se em - bo - ra", "ô já ma-mo se em-bo-ra va-mo se em - bo-ra", "ô prin-ce-sa Se-nho-ra é vai se em - bo-ra", and "ô prin-ce-sa Se-nho ra é vai se em - bo-ra".

Solo

Coro

3

6

9

12

15

ô já - va - mo se em - bo - ra va - mo se em - bo - ra

ô nós vai no Ro-sá-rio nós vai se em - bo - ra

ô já va-mo se em-bo-ra va-mo se em - bo-ra

ô nós va mo se em -bo - ra va -se em - bo-ra

ô mi nha Nos-sa Se-nho-ra va-mo se em - bo - ra

ô já ma-mo se em-bo-ra va-mo se em - bo-ra

ô prin-ce-sa Se-nho-ra é vai se em - bo-ra

ô prin-ce-sa Se-nho ra é vai se em - bo-ra

ra-ra

ê va mo se em

ê va - mo se em - bo-ra

ê va - se em -

ê va - mo se em - bo-ra

ê - va - mo se em -

ê - va - mo se em - bo-ra

18  
8  
bo-ra ô prin-ce-sa Se-nho-ra é vai se em - bo-ra  
8  
ê - va-mo se em - bo-ra ê va-mo se em -  
21  
8  
ô nós vai no Ro-sá-rio nós vai se em - bo-ra ô já vai no Ro-sá-rio nos vai se em -  
8  
bo-ra ê va mo se em - bo-ra  
24  
8  
bo-ra ô já va-mo se em-bo-ra ê va-mo se em - bo-ra  
8  
ê-va-mo se em - bo-ra ê va-mo se - em-bo-ra

FIGURA 123 – Música: “Vamos Embora” (CD 2 – Faixa 29).

A utilização de intervalos “simples” com notas características do centro tonal maior cria melodias de “fácil” assimilação pelos integrantes, e também constituem padrões e motivos melódicos similares.

Outro aspecto comum é o fato de algumas músicas sofrerem mudanças nas suas constituições melódicas de acordo com o Terno que a canta. Assim músicas cantadas pelo Terno do Mestre João podem apresentar melodia diferenciada quando cantada pelo Terno do Mestre Zé Expedito, e assim respectivamente. Esse fato pode ser exemplificado numa comparação entre as melodias de duas performances da música “São Benedito sua Casa Cheira”: a primeira (FIG. 99 / CD 2 – Faixa 4), representa a música cantada pelo Mestre Zé Expedito, enquanto a segunda (FIG. 117a / CD 2 – Faixa 23) demonstra essa mesma música cantada pelo Mestre João.

No entanto, essas mudanças na organização melódica não apresentam uma diferença no padrão básico utilizado para a construção das melodias. De maneira geral, é possível perceber que a caracterização melódica é fundamentalmente semelhante no repertório de todos os grupos, sendo, portanto, um fator definidor da performance dos três Ternos que, na estruturação da melodia, não apresenta aspectos particulares na prática específica de cada grupo.

## **A utilização das músicas durante a performance**

A prática musical é consolidada em momentos diferenciados do ritual. A música faz parte de toda a composição ritualística, sendo caracterizada dentro dos diferentes momentos e situações da performance dos Catopês. Para melhor compreensão da estruturação musical dentro do contexto ritual mais amplo, podemos dividir a utilização da música em oito grandes situações performáticas.

### **A evolução nas ruas**

O percurso dos Ternos nas ruas acontece em vários momentos durante a época dos festejos aos Santos de devoção, pois o deslocamento entre os diferentes pontos que constituem a estruturação do ritual é, em geral, feito a pé. Somente em alguns casos a prefeitura fornece um ônibus que leva os grupos até o local de início de um determinado momento da Festa, como por exemplo, para visitar e buscar a bandeira.

Na saída do Terno do local de concentração<sup>22</sup>, a primeira música chama o grupo para a caminhada em direção ao Rosário (FIG. 123)<sup>23</sup>; ao longo da trajetória, as músicas de rua, incluindo aquelas que fazem menção aos santos e que também são utilizadas nas caminhadas, vão constituindo o repertório.

Normalmente essa trajetória pelas ruas acontece em pelo menos três situações: 1) na saída do Terno para o reinado ou o para império que acontece pela manhã<sup>24</sup>; 2) no percurso até a casa do mordomo onde está a bandeira, situação que acontece à noite; 3) e, em seguida, da casa onde estava a bandeira até a Igreja do Rosário, para o levantamento do mastro.

### **A visita às casas dos mordomos (local onde as bandeiras ficam guardadas de um ano para o outro)**

Na chegada às casas visitadas, onde se encontram as bandeiras dos santos festejados, a entrada é feita no ritmo solene da marcha, sendo utilizadas as músicas dos santos; durante a performance dentro da casa segue-se um padrão que é dividido em pelo menos três

---

<sup>22</sup> 1) O Terno do Mestre João se concentra na casa de Tonão, localizada no bairro Delfino Magalhães; 2) o Terno do Mestre Zanza, se concentra na sede da “Associação dos Catopês, Marujos e Caboclinhos”, localizada no bairro Morrinhos; 3) o Terno do Mestre Zé Expedito se concentra na casa do próprio Mestre, localizada no bairro Esplanada.

<sup>23</sup> A utilização dessa música, é uma característica mais específica do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias.

<sup>24</sup> Frequentemente depois da missa pela manhã os Ternos ainda fazem uma caminhada, tocando, até o local onde é servido o almoço. Só quando o local é muito distante é que a prefeitura oferece um ônibus.

momentos: 1) primeiramente a música de entrada, constituídas pelas músicas de homenagem ao santo de cada dia (marcha); 2) ao comando do Mestre (“oialá”), o ritmo da marcha é transformado em dobrado e canta-se uma música mais alegre, que pode ser, inclusive, uma das músicas que também são cantadas nas ruas; 3) para o encerramento da visita são utilizadas as música de despedida (geralmente uma ou duas), que podem ser acompanhadas ao ritmo da marcha e/ou do dobrado. Em algumas ocasiões o Terno entra com o ritmo do dobrado e depois de fazer coreografias pela casa, o Mestre interrompe e faz a saudação aos santos, aos presentes, aos donos da casa, etc. A partir daí a performance acontece de acordo com os três momentos musicais apontados acima, interligando uma música à outra. O momento de saudação pode ser também após o termino da primeira música (cantada em ritmo de marcha em homenagem ao santo do dia).

### **O levantamento dos mastros**

Após a visita à casa do mordomo, os Ternos conduzem a bandeira até a frente da Igreja do Rosário, onde é realizado o levantamento do mastro. No momento de chegada os grupos vão se juntando ao redor do mastro, com todos tocando ao mesmo tempo. Nesse momento, os integrantes passam a responder a música puxada por um único Mestre, geralmente o Mestre João Farias, que conquista o espaço pela força de sua voz e pela firmeza com que conduz os cantos. As músicas cantadas durante a chegada dos Ternos podem ser músicas mais descontraídas, não sendo, necessariamente, músicas dos santos. Após a junção de todos os grupos acontece o momento sagrado de levantamento do mastro, que passa a ser acompanhado por uma das músicas de Santo, tocada em ritmo de marcha. Assim que é feito o levantamento do mastro, cada grupo canta ao seu redor, seguindo, mais uma vez, a estrutura já apresentada para a performance dentro das casas: 1) uma música do santo do dia (marcha); 2) uma ou mais músicas no ritmo do dobrado, podendo ser inclusive uma das músicas de rua; 3) uma ou mais músicas de despedida (marcha e/ou dobrado).

### **Os reinados e o império**

Os reinados de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, e o Império do Divino Espírito Santo, também acontecem nas ruas, mas têm natureza diferenciada das caminhadas comuns. Durante essa etapa do ritual, os grupos seguem organizados em cortejo com uma trajetória previamente estabelecida, conforme descrito no capítulo 1, evoluindo em coreografias por praticamente todo o percurso. Nessa parte da Festa costumam-se utilizar



músicas de diferentes categorias do repertório: músicas de santo; músicas de rua; e músicas que homenageiam e saúdam o Rei, a Rainha e o Imperador. As músicas vão sendo cantadas ao longo do percurso sem uma ordem pré-determinada.

## As missas

Os cortejos dos reinados e do império vão até a Igreja do Rosário, onde é realizada a missa em homenagem ao santo do dia. Na chegada, os grupos ficam tocando em frete à igreja até que as portas sejam abertas e todos entrem juntos (ainda executando o dobrado). Durante a missa são cantadas quatro músicas pelos grupos de Congado: duas pelos Catopês e duas pelas Marujadas.

Dentro da Igreja, na hora da missa, os Três Ternos de Catopês cantam e tocam juntos, geralmente com o solo do Mestre João. A primeira música é “Deus te Salve Casa Santa<sup>25</sup>” (FIG. 124) cantada para iniciar a missa, após as saudações do padre aos grupos, aos reis e rainhas, às princesas, aos familiares etc. Em seguida, na hora de saudação à palavra de Deus, a Marujada canta a música “Lá no Céu tem um Castelo” (CD – Faixa 31). A terceira música é cantada novamente pelos Catopês, no momento em que são oferecidos o pão e o vinho. Em cada dia se canta uma música do santo homenageado. Durante o ano de 2004 as músicas cantadas foram: Viva Nossa Senhora (FIG. 98), São Benedito sua Casa Cheira (FIG. 117a<sup>26</sup>) Viva o Divino (FIG. 100), respectivamente na quinta, sexta-feira, e no sábado. A Marujada canta a quarta e última música da missa, saudando a Deus durante a comunhão (CD – Faixa 32) – Essa música também varia de acordo com cada dia.

The image shows a musical score for the song "Deus te Salve Casa Santa". It consists of two staves of music in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The melody is written in a treble clef with a soprano clef (C1) on the first staff and an alto clef (C4) on the second staff. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The lyrics are: "Deus nos sal-ve ca - sa san-ta on-de Deus fez a mo-ra-da on-de mo-ra o ca liz ben to e a hós-tima con sa gra da e a hós tima con sa gra da \_\_\_".

FIGURA 124 – Música: “Deus te Salve Casa Santa” (CD 2 – Faixa 30).

## O canto para os santos dentro da igreja

Após a da missa, os Ternos saem da igreja juntos. Em seguida, cada grupo entra novamente, em separado, cantando em homenagem ao santo do dia. Essa prática é parecida com a que acontece nas casas durante as visitas.

<sup>25</sup> Durante a missa essa música é cantada somente com o seu verso principal

<sup>26</sup> Durante a missa essa música, também, só é cantada com o seu verso principal: “São Benedito a sua casa cheira, cravo de rosa e a flor da laranjeira”.

Todos os Mestres enfatizam que a música tradicional de entrar na Igreja é “Deus te Salve Casa Santa”, no entanto os grupos, atualmente, estão cantando outras músicas que têm função similar, com o intuito de que não haja repetição da mesma música na performance de todos os Ternos.

Segundo o Mestre Zé Expedito, ele tem cantado outra música para entrar na igreja, e deixa evidente que não acredita que seja mais possível que todos os grupos cantem “Deus te Salve Casa Santa”. O Mestre confirma esse fato dizendo:

*[...] eu canto também [na entrada da igreja] uma música de São Benedito: “São Benedito sua Casa Chera” [...]. Essa eu canto sempre quando eu vou entrar na igreja. Porque praticamente “Deus te Salve Casa Santa” o povo deu até pra perguntar: “vem cá por que que os cês num canta ôta música na entrada da igreja? é só ‘Deus te Salve Casa Santa?’”. Aí agora inverte: eu canto uma música diferente, Zanza já canta ôta, João Farias já canta ôta [...]. Acho que o povo enjoa da música direto (MESTRE ZÉ EXPEDITO, 2004)<sup>27</sup>.*

Na declaração a seguir, o Mestre Zanza também enfatiza a idéia do Mestre Zé Expedito:

*[...] somos seis grupos [se referindo ao três Ternos de Catopês, às duas Marujadas, e aos Caboclinhos], se cada um entra dentro da igreja cantando “Deus te Salve Casa Santa” o povo enjoa! E sendo que tem tanta cantiga bonita que pode cantar. Ela é tradicional, “Deus te Salve Casa Santa”, abastava um grupo só entrar cantando “Deus te Salve Casa Santa” e os outros cantar outra cantiga de igreja [...]. Vai indo a pessoa cansa, já tem é tempo que eu num entro na igreja cantando “Deus te Salve Casa Santa” (MESTRE ZANZA, 2004c)<sup>28</sup>.*

A partir dessas declarações o que fica evidente é que os grupos podem entrar na igreja com músicas distintas, desde que sejam contextualizadas com a situação da performance. Durante o ano de 2004 os dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário entraram na igreja cantando “Deus te Salve Casa Santa” e o Terno de São Benedito entrou cantando “São Benedito sua Casa Cheira”. O Mestre João Farias esclarece, que o seu Terno sempre entra cantando “Deus te Salve Casa Santa”. A FIG. 124 ilustra a performance dessa música executada pelo Terno do Mestre Zanza na entrada do grupo à igreja no dia 20/08/2004 – reinado de São Benedito. É importante observar que na prática musical dentro da igreja são acrescentados outros versos à música, além do verso principal que caracteriza esse canto na

---

<sup>27</sup> Entrevista gravada em MD no dia 30/12/2004.

<sup>28</sup> Entrevista gravada em MD no dia 31/12/2004.

hora da missa. Esse fato pode ser observado através de uma comparação entre as ilustrações das FIG. 124 e 125.

Em geral, após a música de entrada na igreja, é feita a saudação e, em seguida, a performance se desenvolve com um canto mais alegre e descontraído (dobrado), finalizada com uma música de despedida/saída. Com essa parte do ritual Os Ternos encerram as atividades do Reinado ou do Império. Sempre após o canto de todos os grupos dentro da Igreja, os Ternos vão para um almoço coletivo. Quando o local do almoço é mais próximo eles vão tocando até lá; quando o lugar é mais distante, a prefeitura cede um ônibus que conduz os grupos ao almoço.

Solo

Deus te sal ve ca sa san ta a on de Deus fez a mo-ra-da on-de

Coro

4

mo-ra o ca-liz ben-to e a hós tia con sa gra da e a hós tia con sa gra da —

8

Deus lhe

7

7

8

sal-ve ca - sa san-ta on-de Deus fez a mo-ra-da on-de mo - ra o ca - liz ben- to e a

10

10

8

Deus lhe sal-ve ca-sa san-ta a-on-de

hós-tia con sa gra da e a hós tia con sa gra da —

13

13

8

Deus fez a mo-ra-da on-de mo - ra o ca - liz ben- to e a hós-tia con sa gra da e a

16

hós-tia con sa gra da \_\_\_

Deus lhe sal-ve ca-sa san-ta on-de Deus fez a mo-ra-da on-de

19

es-sa

mo-ra o ca-liz ben-to e a hós-tia con sa gra da e a hós-tia con sa gra da \_\_\_

22

ca-sa tão bem fei-ta por den - tro por fo - ra nã-ão por den - tro cra-vo de ro-sa por fo-

25

ra man-ge - ri-cã-ao por fo - ra man-ge - ri-cã - ão \_\_\_

Deus lhe sal ve Ca-sa San-ta on de

28

Deus fez a mo ra da on de mo ra o ca-liz ben-to e a hós-tia con sa gra da e a

31

hós-tia con sa gra da \_\_\_

vou lhe pe - di Nos-sa Se-nho-ra ho-je é o no-so di-a que vi-

34  
e - mos fes - te - já - a com a - mor e a - le - gri - a com a - mor e a - le - gri - a —  
Deus lhe

37  
sal ve Ca - sa San - ta on de Deus fez a mo ra da on de mo ra o ca - liz ben - to e a

40  
Deus te sal - ve ca - sa san - ta a - on - de  
hós - tia con sa gra da e a hós - tia con sa gra da —

43  
Deus fez - a mo - ra - da on - de mo - ra o ca - liz ben - to e a hós - tia con - sa - gra - da e a

46  
hós - tia con - sa - gra - da —  
Deus lhe sal ve Ca - sa San - ta on de Deus fez a mo ra da on de

49  
mo ra o ca - liz ben - to e a hós - tia con sa gra da e a hós - tia con sa gra da —

FIGURA 125 – Música: “Deus te Salve Casa Santa” / performance do Terno do Mestre Zanza (CD 2 – Faixa 33).

## **O Encontro dos Grupos de Congado**

A prática musical durante o Encontro dos Grupos de Congado, acontece na sede da Associação dos Catopês, Marujos e Caboclinhos. Grupos de diferentes localidades do Estado de Minas reúnem-se nesse dia, apresentando suas coreografias, danças e execuções musicais. Os Ternos visitantes concentram-se na praça em frente a sede e aos poucos vão realizando, um a um, as suas apresentações dentro desse ambiente. A execução musical durante essa etapa da Festa segue estrutura similar à que acontece nas visitas às casas e na performance dentro da igreja. Dessa forma, os grupos entram com a marcha, cantando uma das músicas dos santos; cantam uma, ou mais, músicas ao ritmo do dobrado; e para encerrar a participação cantam a despedida.

## **A procissão**

Durante o caminho percorrido pela procissão os Ternos de Catopês cantam músicas de todas as modalidades do repertório (Músicas dos santos, Músicas de rua, Músicas para o Rei, a Rainha, e o Imperador, Músicas de despedida), com uma performance similar à que acontece durante os Reinados e o Império.

## **Situações de performance da música**

Geralmente a utilização das músicas durante a performance se enquadra dentro dessas oito situações específicas. A partir delas se estabelece a estrutura ritual no complexo mundo dos Catopês.

Os exemplos de áudio, gravados no CD 3, ilustram performances completas de cada Terno em diferentes situações do ritual:

- Faixa 1 – Performance do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias na sede dos Catopês, Marujos e Caboclinhos (gravado dia 22/08/2004 durante o Encontro dos Grupos de Congado).
- Faixa 2 – Performance do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza na casa do mordomo de Nossa Senhora do Rosário do ano de 2004 (gravado dia 18/08/2004).
- Faixa 3 – Performance do Terno de São Benedito do Mestre José Expedito na Igreja (gravado no dia do Reinado de São Benedito – 20/08/2004).
- Faixa 4 – Performance do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias na Igreja (gravado no dia do Reinado de São Benedito- 20/08/2004).

## **A caracterização da performance musical**

A junção de todos os elementos apresentados e discutidos neste capítulo traduz aspectos fundamentais que caracterizam a performance musical dos Ternos de Catopês. A estruturação de cada detalhe presente no instrumental e nos cantos desses Ternos cria a identidade geral dessa manifestação e essencialmente, evidencia a particularidade de cada grupo. Numa perspectiva ampla, é possível afirmar que os elementos encontrados na estruturação da música dos Catopês são os fatores que, ao mesmo tempo, assemelham e diferenciam a performance de cada Terno.

A caracterização da música dos Catopês se estabelece a partir dos elementos que compõem a suas estruturas musicais, inter-relacionados a valores e significados mais amplos do universo cultural dessa manifestação, como aspectos sociais e religiosos. Assim, a competência para “ser Catopê”, engajado na situação da performance musical desses grupos, exige muito mais do que saber e praticar música.

Por essa ótica é fundamental reconhecer a importância dos aspectos estético-estruturais para a definição identitária da música dos Catopês. No entanto, é preciso ter consciência de que, mesmo a estruturação musical constituindo base significativa para a caracterização do fenômeno musical, ela não é, necessariamente, o único aspecto que define a performance musical desses grupos. Performance que engloba uma dimensão ampla de saberes, valores e significados que encontram nas estruturas musicais, dentro da configuração ritual, suas formas de constituição, expressão e comunicação.

## CONCLUSÃO

As diferentes abordagens realizadas ao longo do trabalho evidenciaram detalhes intrínsecos à constituição da performance musical dos Catopês. Entendendo a música como uma prática que congrega valores sociais, religiosos e culturais o estudo apresentou as principais características da prática musical dos Ternos de Montes Claros, analisando-as a partir dos seus aspectos estético-estruturais e das relações mais amplas que o fenômeno estabelece com o contexto sociocultural dos grupos.

A constituição histórica de uma manifestação que há mais de três séculos vem se enraizando no território brasileiro, (re)definindo seus valores e significados, e (re)modelando as suas formas de expressão de acordo com a época e o lugar, sem perder as características fundamentais de sua identidade, demonstram a riqueza e a diversidade que originou o Congado e que faz da sua prática, ainda nos dias atuais, uma das importantes representações culturais do Brasil.

O estudo histórico da manifestação apontou para lacunas que ainda existem nos estudos sobre festejos do Congado nas suas diferenciadas caracterizações pelo território brasileiro. Porém, o vasto universo dessa expressão e as suas muitas formas de organização, já registradas e estudadas no país, não deixam dúvidas do significado e do valor que os trabalhos realizados acerca do mundo congadeiro têm para nossa cultura.

Especificamente no Estado de Minas Gerais, esse fenômeno desenvolveu-se em grande proporção a partir do tráfico de escravos para as minas de ouro. Esse movimento juntou negros de diferentes regiões da África, trazendo para o Estado costumes diversificados que, no território mineiro, foram somados, dando nova forma a expressões com características comuns à manifestação do Congado no país, mas, principalmente com particularidades intrínsecas à cultura mineira.

Montes Claros, que conta com grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos, abriga há mais de cem anos uma manifestação que se atualizou frente à sociedade contemporânea, estabelecendo relações fundamentais para a sua sobrevivência e (re)estruturando as suas formas expressivas, principalmente por meio da música.

A dinâmica atual da Festa de Agosto de Montes Claros, que reúne os festejos dos Catopês, Marujos e Caboclinhos, cria um universo espaço-temporal diferenciado, onde em determinada época do ano, (re)surge nas ruas da cidade uma manifestação que traz para a atualidade aspectos definidos e consolidados ao longo do tempo pela tradição de pessoas que se reúnem para festejar, cultuar, brincar e se integrar num sistema cultural com valores, significados e características específicas do seu meio.



Em suas relações com o contexto social da cidade, os grupos de Catopês conquistaram espaço e respaldo, gerando uma mobilização cultural em torno de sua expressão, o que lhes atribuiu importância, dignidade e valor no âmbito da sociedade montesclareense. No entanto, o conhecimento restrito das finalidades e dos elementos fundamentais da manifestação faz com que grande parte da população de Montes Claros não compreenda, de fato, a complexidade de significados que permeia o universo dos Catopês. Tal característica acaba estabelecendo uma visão equivocada por grande parte da população, que tende a conceber a cultura popular como algo desligado do contexto em que acontece e desvinculado da sua dimensão simbólica. Dimensão essa que faz da prática musical dos Catopês uma expressão em processo dinâmico que (re)define no presente as características identitárias do povo que a concebe e a pratica.

Essa dupla dimensão da visão social, associada às vertentes contemporâneas de produção e difusão cultural, tem criado, para os grupos, padrões de comportamento, de definição e estruturação de sua performance, tendo papel fundamental nas suas composições plásticas, nas motivações entusiásticas e no desenvolvimento das coreografias, nas mudanças e adaptações instrumentais, na utilização das músicas e, principalmente, na função da prática musical no seu universo de criação e desenvolvimento.

No âmbito das mudanças, inovações e renovações ocorridas nos Ternos de Catopês, que inserem a manifestação nas perspectivas do presente, a função religiosa continua exercendo um papel fundamental na definição da identidade dos grupos. A religiosidade, a fé e a devoção a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo motivam e fortalecem a performance musical dos Ternos ao longo do tempo e do espaço. A música ofertada aos santos incorpora aos seus elementos principais (constituição e estruturação rítmica, melódica, lingüística e funcional) elementos que refletem a crença, a fé e a devoção dos Catopês.

Nesse universo, o processo de caracterização da música congregou em um mesmo sistema relações sociais, dimensões religiosas, e elementos estético-musicais próprios, que construídos num processo dinâmico de evolução cultural, exigem dos seus atores estratégias múltiplas para a assimilação e a transmissão dos saberes musicais, com toda carga de elementos necessários para sua inserção no contexto de origem e desenvolvimento da performance.

A transmissão musical nos Ternos de Catopês acontece em situações não programadas especificamente para a aprendizagem. Consolidando-se nos meandros da prática performática, se aprende música nos momentos que antecedem os ensaios e as saídas dos

Ternos, durante a execução musical, nas dispersões e intervalos das situações de performance e em qualquer situação que se tenha a oportunidade de tocar e cantar, independentemente dela estar associada a um momento específico de expressão musical.

A repetição, a imitação, a experimentação e a prática coletiva são os principais processos de aprendizagem nessa cultura, sendo fatores importantes na transmissão da música dos grupos em suas configurações estruturais, rítmicas, melódicas, lingüísticas, etc. Tendo em vista que nesse contexto para fazer música e preciso muito mais do que saber música e ter competências musicais, os diálogos e as correções que enfocam comportamentos e atitudes sociais necessários para os integrantes dos Ternos estabelecem processos expositivo-orais importantes para a transmissão e a, conseqüente, assimilação de aspectos extramusicais fundamentais para a prática da música nesse universo.

A transmissão musical como fator determinante para os rumos de uma cultura, tem nos Ternos dos Catopês características comuns a outras manifestações de tradição oral, em que se aprende a partir da experiência e da percepção auditiva, enriquecida pela captação e a assimilação visual, e somada à experimentação e à descoberta tátil das experiências musicais. Esse forma de transmissão musical integrada à performance, sem momentos específicos e sem processos com etnometodologias pré-determinadas de condução, cria uma construção dinâmica que vai sendo constantemente (re)definida e (re)modelada pela cultura dos Catopês.

No que concerne às suas estruturas musicais os três Ternos têm aspectos comuns, que estabelecem uma identidade coletiva, e características próprias a cada grupo que singularizam diferentes elementos da performance.

As caixas, os chamás, os tamborins, os pandeiros e os chocalhos que constituem o instrumental dos Catopês, estabelecem a característica sonora dos grupos, em que os instrumentos de percussão produzidos artesanalmente, afinados de acordo com a perspectiva de cada Terno e adaptado à função sonora almejada por cada grupo, funcionam como um elemento diferenciador dos Catopês frente a outras manifestações do Congado na cidade e no Estado.

Nos padrões rítmicos utilizados na marcha e no dobrado os Ternos tecem as idiosincrasias de suas performances. Assim, os detalhes encontrados na estruturação de cada instrumento criam uma identidade rítmico-musical específica dos grupos.

As músicas com seus enredos e funções variados dão ao repertório uma diversidade que contempla os diferentes contextos da Festa. “Músicas dos santos”, músicas de rua, músicas para o Rei, a Rainha e o Imperador, e músicas de despedida inserem a performance

nas situações distintas do ritual, exigindo do comandante habilidade e conhecimento para selecionar e utilizar a música adequada a cada situação e momento específicos do ritual.

O dia-a-dia dos integrantes, seus momentos de divertimento e brincadeiras, suas relações com o mundo profano, as crenças, a fé e a devoção que os inserem na prática musical, compõem a base das letras das músicas. Criadas e modificadas pelas estruturações lingüísticas particulares a esse universo, as letras têm grande poder na constituição musical, sendo determinantes da função da música e da possibilidade de sua inserção ou não em um momento especial da performance.

O canto nessa manifestação, que não segue um padrão estético-vocal definido, possibilita que cada integrante utilize a voz de forma particular, sem a exigência de qualquer tipo de impositação ou outro recurso dessa natureza. A forte tendência na utilização de alturas próximas à região mais aguda da voz masculina se caracteriza como alternativa para destacar o canto frente à forte sonoridade imposta pela percussão. O esquema solo x coro exige a participação de todos na resposta à música puxada pelo Mestre, sendo fator importante na performance dos grupos. O coro participa dos cantos respondendo em uníssono, na mesma altura entoada pelo mestre, no entanto, cada integrante cria suas estratégias de resposta dentro dos seus limites e das suas características vocais.

Nas construções melódicas, fica evidenciada a influência tonal e a utilização de frases curtas com motivos melódicos similares, que criam melodias de fácil assimilação, padronizadas dentro de centros tonais maiores.

A utilização das músicas durante a performance obedece a um esquema funcional, em que o ritmo e o enredo devem estar contextualizados com o dia festejado, o santo homenageado, a situação do acontecimento e a obrigação a ser cumprida.

A caracterização da performance musical se dá, então, essencialmente, pela conjuntura dos elementos estruturais da música aos valores e determinações sociais e religiosos, refletidos nas letras, nas situações da performance e nas mudanças e adaptações ocorridas no fenômeno musical. Esses aspectos juntos, com as nuances que compõem cada um deles, constituem o que definimos como elementos fundamentais dessa performance. Performance que congrega no universo dos Catopês um mundo em que religiosidade, fé, devoção, festa, alegria e divertimento são expressados pela prática musical, que sintetiza em sua estruturação as dimensões estéticas e os valores simbólicos que dão vida e forma à música desses grupos.

## REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Roger D. The theoretical boundaries of performance. In: HERDON, Marcia; BRUNYATE, Roger (Ed.). *Form in performance, hard-core ethnography*. Nova York: McGraw-Hill, 1975. p. 18-27

ALVERENGA, Oneida. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1950.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1982. Tomo 2.

\_\_\_\_\_. Dicionário musical brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 162).

\_\_\_\_\_. Os Congos. *Boletim da sociedade Felipe de Oliveira*, n. 2, p. 36-53, 1935.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *A Congada nasceu em Roncesvales*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1959.

\_\_\_\_\_. *Cultura popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Folclore nacional: festas, bailados, mitos e lendas*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967. v. 1.

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

\_\_\_\_\_. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.

ARQUIDIOCESE DE MONTES CLAROS. *Site oficial*. Disponível em: <<http://www.arquimoc.org.br/provincia.html>>. Acesso em: 28 fev. 2005.

Associação Brasileira de Normas Técnicas. *Site oficial*. Disponível em <<http://www.abnt.org.br/>>. Acesso em: 30 abr. 2005.

\_\_\_\_\_. *NBR 6023 informação e documentação: referências: elaboração*. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

\_\_\_\_\_. *NBR 6024 informação e documentação: numeração progressiva das sessões de um documento escrito: apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, 2003a.

\_\_\_\_\_. *NBR 6026 legenda bibliográfica*. Rio de Janeiro: ABNT, 1994.

\_\_\_\_\_. *NBR 6027 informação e documentação: sumário: apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, 2003b.

\_\_\_\_\_. *NBR 6028 Resumos*. Rio de Janeiro: ABNT, 2003c.

BARTHES, Roland. *Aula*. 7. ed. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997. Original francês.

BASTIDE, Roger. *As Américas negras*. São Paulo: DIFEL/USP, 1974.

\_\_\_\_\_. *As tradições africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. São Paulo: Pioneira/USP, 1971. v. 2.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BLACKING, John. *How music is man?* 5. ed. London: University of Washington Press, 1995a.

\_\_\_\_\_. Music, culture, and experience. In: BYRON, Reginald (Ed). *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. London: The University of Chicago Press, 1995b. p. 223-242.

\_\_\_\_\_. The problem of music description. In: BYRON, Reginald (Ed). *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. London: The University of Chicago Press, 1995c. p. 54-72.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas: Papirus, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cavalcadas de Pirenópolis*. Goiânia: Editora Oriente, 1974.

\_\_\_\_\_. Congos, congadas e reinados: rituais de negros católicos. *Revista cultura*, Brasília, n. 23, p. 80-93, 1976.

\_\_\_\_\_. *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Edições Paulista, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Divino, o santo e a senhora*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

\_\_\_\_\_. *Sacerdotes da viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1988.

COSTA, João Batista de Almeida. Depoimento oral gravado em agosto de 2003. In: SPÍNOLA, André; LÊ SENECHAL, Giuliano (Dir.). *Catopê*. Belo Horizonte, 2004. (Vídeo documentário – 1 DVD).

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEMO, Pedro. *Pesquisa e informação qualitativa*. Campinas: Papyrus, 2001.

DUNSBY, Jonathan. Performance. In: MACY, L. (Ed.). *The new grove dictionary of music online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 20 jan. 2003.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Original francês.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Original francês.

ELLINGSOM, Ter. Transcription. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

FARIAS, Zé. Montes Claros, 19 dez. 2004. 1 MD (74min.). Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz.

FERREIRA, Cláudia Márcia; CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Apresentação. In: VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 13-15.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del Candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé Ediciones, 1997. (Colección Peces).

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, Jéferson (Org.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999. p. 113-130.

FINNEGAN, R. *The ridden musicians: making-music in English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalizações de publicações técnico-científicas*. 7. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

GARCIA, Sonia Maria Chada. *Um repertório de caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia*. 2001. 224 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineira: os Arturos*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. Original inglês.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: McGraw-Hill, 1971.

HOORNAERT, Eduardo. Pressupostos antropológicos para a compreensão do sincretismo. *Revista de cultura vozes*. n. 7, p. 43-52, 1977. (Número especial: sincretismo religioso).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello (Ed.). Emissão. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (1 CD Rom).

\_\_\_\_\_. Símbolo. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (1 CD Rom).

IBGE. *Cidades@*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/default.php>>. Acesso em: 24 mar. 2005.

JOÃO DE SENA. Montes Claros, 14 out. 2003. 1 fita cassete (60min.). Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz e Jean Joubert Freitas Mendes.

JORNAL MONTES CLAROS. Montes Claros, 17 de agosto de 1916, p. 3.

JORNAL MONTES CLAROS. Montes Claros, 23 de agosto de 1917. p. 3.

JUVENAL. Montes Claros, 17 de ago. 2002. 1 Fita cassete (60min.) Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz.

KUBICK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of african cultural extensions overseas*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia cultural, 1979.

LABURTHE-TOIRA, Philippe; WARNIER, Jean-Pierre. *Etnologia, antropologia*. 2. ed. Tradução de Anna Hartmen Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1997. Original francês.

LANGNESS, Lewis. L. *The study of culture*. 2. ed. Novato, California: Chandler & Sharp Publishers, 1987.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 15. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Egnardo Pires. 5. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LEVIN, Jack. *Estatística aplicada a ciências humanas*. Tradução de Sérgio Francisco Costa. 2. ed. São Paulo: Harbra, 1987. Original inglês.

LUCAS, Glaura. Chor'ingoma! os instrumentos sagrados no Congado dos Arturos e do Jatobá. *Música hoje: revista de pesquisa musical da UFMG*. Belo Horizonte, n. 7. p. 10-38, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os sons de Rosário: o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

LUCAS, Maria Elizabeth; ARROYO, Margarete; STEIN, Marília; PRASS, Lucina. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, n. 3, p. 4-20, 2003.

LUCENA, Ivone Tavares de; OLIVEIRA, Maria Angélica de; BARBOSA, Rosemary Evaristo (Org.). *Análise do discurso: das movências de sentido às naunças do (re)dizer*. João Pessoa: Idéia, 2004.

LÜHNING, Angela. Música do candomblé da Bahia: cânticos para dançar. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 4., 2000, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p. 111-131.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

MAPA DE MINAS GERAIS. Disponível em:  
<<http://geocities.yahoo.com.br/fernandomcvbr/mapamg.html>>. Acesso em: 07 set. 2005.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Saul. *Congado: Família de Sete Irmãos*. Belo Horizonte: SESC, 1988.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MENDES, Jean Joubert F. *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG*. 2004. 251 f. Dissertação (Mestrado em Música - área de concentração Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

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

MESSNER, Gerald Florian. Ethnomusicology research, another “performance” in the international year of indigenous peoples? *The world of music*, Berlin, n. 35, v. 1, p. 81-95, 1993.

\_\_\_\_\_. How musical is the performance of the universe and of our life in particular?. *Sounds Australian: journal of Australian music*, Canberra, n. 35, p. 13-19, 1992.

MESTRE JOÃO FARIAS. Depoimento oral gravado em agosto de 2003. In: SPÍNOLA, André; LÊ SENECHAL, Giuliano (Dir.). *Catopê*. Belo Horizonte, 2004b. (Vídeo documentário – 1 DVD).

\_\_\_\_\_. Montes Claros, 08 maio 2004a. 1 Fita cassete (60min.). Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz.

\_\_\_\_\_. Montes Claros, 20 ago. 2004c. 1 MD (74min.). Gravações de campo, 2004.



\_\_\_\_\_. Montes Claros, 29 jun. 2003. 1 Fita cassete (60min.). Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz e Jean Joubert Freitas Mendes.

\_\_\_\_\_. Montes Claros, 16 de ago. 2002. Depoimento oral. Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz.

MESTRE ZANZA. Depoimento oral gravado em agosto de 2003. In: SPÍNOLA, André; LÊ SENECHAL, Giuliano (Dir.). *Catopê*. Belo Horizonte, 2004b. (Vídeo documentário – 1 DVD).

\_\_\_\_\_. Montes Claros, 08 maio 2004a. 1 Fita cassete (60min.). Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz.

\_\_\_\_\_. Montes Claros, 31 dez. 2004c. 1 MD (74min.). Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz.

MESTRE ZÉ EXPEDITO. Montes Claros, 20 dez. 2003. 1 Fita cassete (60min.). Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz.

\_\_\_\_\_. Montes Claros, 30 dez. 2004. 1 MD (74min.). Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz.

MITCHELL, J. Clyde. A questão da quantificação na antropologia social. In: FELDMAM-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987. p. 77-126.

MONTES CLAROS. *Site oficial da Prefeitura Municipal*. Disponível em: <<http://www.montesclaros.mg.gov.br/paginas/aspectosgerais/index.htm>>. Acesso em: 04 fev. 2005.

MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

\_\_\_\_\_. *Ethnomusicology: historical e regional studies*. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. *Music education: sharing musics of the world*. Seoul: ISME, 1992.

\_\_\_\_\_. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The Free Press, 1964.

\_\_\_\_\_. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

NETTL, Bruno et al. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of África*. New York: W. W. Norton e Company, 1974.

NÚCLEO DE CIÊNCIAS AGRÁRIAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *A cidade de Montes Claros*. Disponível em: <http://www.nca.ufmg.br/moc.htm>. Acesso em: 24 mar. 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 4. ed. Campinas: Pontes, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PADRE JOÃO. Depoimento oral gravado em agosto de 2003. In: SPÍNOLA, André; LÊ SENECHAL, Giuliano (Dir.). *Catopê*. Belo Horizonte, 2004. (Vídeo documentário – 1 DVD).

PAULA, Hermes de. Montes Claros, sua história, sua gente, seus costumes. 2. ed. Montes Claros: [s.n.], 1979. v. 2.

PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, Jéferson (Org.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999. p. 93-111.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. A música no contexto congadeiro. *ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*. Salvador, v. 4, p. 130-139, 2002.

\_\_\_\_\_. *Diário de campo*. Montes Claros, 20 ago. 2004a.

\_\_\_\_\_. *Diário de campo*. Montes Claros, 21 jun 2003c.

\_\_\_\_\_. *Diário de campo*. Montes Claros, 27 ago 2004c.

\_\_\_\_\_. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, 2004b.

\_\_\_\_\_. Música e cultura: a comunicação na performance musical do Congado de Montes Claros-MG. *Unimontes Científica*, n. 5, p 33-42, 2003a.

\_\_\_\_\_. Música e religiosidade no Congado: relações entre o sagrado e profano no ritual congadeiro. *Poiesis – Revista do Departamento de Filosofia - Unimontes*. Montes Claros, v. 3, p. 70-82, 2003b.

RODRIGUES, Francisco S. J. *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*. Porto: Livraria Apostulado da Imprensa, 1944. Tomo 3, v. 2.

SANTOS, Arnaldo Alves de. Montes Claros, 21 de ago. 2004. 1 MD (74min.). Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação participante e escrita etnográfica. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 285-306.

\_\_\_\_\_. Reafricanização e sincretismo: interpretações acadêmicas e experiências religiosas. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, Jéferson (Org.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999. p. 149-157.

SNEDECOR, George W.; COCHRAN, Willian G. *Statistical methods*. 7. ed. Iowa: The Iowa State University Press, 1967.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do Rei Congo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

STILLMAN, Amy Ku'uleialoha. Sound evidence: conceptual stability, social maintenance and changing performance practices in modern hawaiian hula songs. *The world of music: journal of the international institute for traditional music (IITM)*, Berlin, v. 38, n. 2, p. 5-21, 1996.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003. Original inglês.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negos e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos, origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.

TRÍAS, Eugênio. Pensar a religião: o símbolo e o sagrado. In: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (Org.). *A religião*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 109-124.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

# **Anexos**

## LISTA DE ÁUDIOS

### CD 1 – Instrumentos

- Faixa 1 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias.  
 Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias.  
 Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias.  
 Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias, exemplo 1.
- Faixa 2 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias.  
 Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias.  
 Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre João Farias, exemplo 2.
- Faixa 3 – Padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre João Farias.  
 Variação do padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre João Farias.  
 Padrão rítmico e variação do tamborim na marcha do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 4 – Padrão rítmico do pandeiro na marcha do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 5 – Padrão rítmico e variação do chocalho na marcha do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 6 – Padrão rítmico dos cinco instrumentos na marcha do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 7 – Padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 8 – Padrão rítmico 1 do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias.  
 Padrão rítmico 2 do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias.  
 Padrão rítmico 3 do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias.  
 Estruturação rítmica do chama no dobrado do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 9 – Padrão rítmico 1 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 10 – Padrão rítmico 2 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 11 – Variação a partir do Padrão rítmico 2 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 12 – Padrão rítmico 1 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 13 – Padrão rítmico 2 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 14 – Padrão rítmico do chocalho no dobrado do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 15 – Padrão rítmico dos cinco instrumentos no dobrado do Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 16 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 17 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza.  
 Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza.  
 Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza.  
 Motivo rítmico 4 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza.  
 Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza, exemplo 1.
- Faixa 18 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza.  
 Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza.  
 Motivo rítmico 4 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza.  
 Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza, exemplo 2.

- Faixa 19 – Padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre Zanza.  
Variação do padrão rítmico do chama na marcha do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 20 – Padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 21 – Variação rítmica do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 22 – Padrão rítmico do pandeiro na marcha do Terno do Mestre Zanza.  
Padrão rítmico dos quatro instrumentos na marcha do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 23 – Padrão rítmico e variação da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 24 – Variação do padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 25 – Padrão rítmico 1 do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza.  
Padrão rítmico 2 do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza.  
Padrão rítmico 3 do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza.  
Estruturação rítmica do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 26 – Padrão rítmico do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 27 – Variação do padrão rítmico do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 28 – Padrão rítmico do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 29 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos no dobrado do Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 30 – Motivo rítmico 1 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito.  
Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito.  
Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito, exemplo 1.
- Faixa 31 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito, exemplo 2.  
Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 32 – Padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 33 – Variação do padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 34 – Padrão rítmico do pandeiro na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito.  
Padrão rítmico e variação do chocalho na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 35 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 36 – Padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 37 – Padrão rítmico 1 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 38 – Padrão rítmico 2 do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 39 – Padrão rítmico 1 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 40 – Padrão rítmico 2 do pandeiro no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 41 – Padrão rítmico do chocalho no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito.
- Faixa 42 – Padrão rítmico dos quatro instrumentos no dobrado do Terno do Mestre Zé Expedito.

**CD 2 – Músicas**

- Faixa 1 – Divino Espírito Santo.
- Faixa 2 – Viva o Divino e Nossa Senhora.
- Faixa 3 – Viva Nossa Senhora.
- Faixa 4 – São Benedito sua Casa Cheira.
- Faixa 5 – Viva o Divino.
- Faixa 6 – Aruê Tingogê.
- Faixa 7 – Bambaia.
- Faixa 8 – Vamos Levar a Coroa do Imperador.
- Faixa 9 – Deixa o Nosso Rei Passar.
- Faixa 10 – Viva o Rei, Viva a Rainha.
- Faixa 11 – A Retirada.
- Faixa 12 – Até para o Ano que Vem.
- Faixa 13 – Adeus Senhor Rei, Adeus Sá Rainha.
- Faixa 14 – Nossa Senhora no seu Altar.
- Faixa 15 – Em Casa Santa.
- Faixa 16 – Chegou General / Catopês.
- Faixa 17 – Chegou General / Marujada.
- Faixa 18 – Montes Claros, Montes Claros.
- Faixa 19 – Quem me Ensinou a Nadar.
- Faixa 20 – Dói, Dói, Dói Coração.
- Faixa 21 – Fui no Mato Comer Murici.
- Faixa 22 – Carimbolá.
- Faixa 23 – São Bendito sua Casa Cheira.
- Faixa 24 – Deus te Salve Casa Santa (verso 1) / Terno do Mestre João Farias.
- Faixa 25 – Viva o Divino / variação da letra.
- Faixa 26 – Fui no Mato Pegar Sabiá.
- Faixa 27 – Eu Vou Chorar.
- Faixa 28 – Viva São Benedito.
- Faixa 29 – Vamos Embora.
- Faixa 30 – Deus te Salve Casa Santa / os três Ternos juntos na igreja.
- Faixa 31 – Lá no Céu tem um Castelo / Marujada.
- Faixa 32 – A Barca Nova / Marujada.
- Faixa 33 – Deus te Salve Casa Santa / Terno do Mestre Zanza.
- Faixa 34 – Deus te Salve Casa Santa (verso 2) / Terno do Mestre João Farias.

### **CD 3 – Performances completas**

- Faixa 1 – Performance do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias na sede dos Catopês, Marujos e Caboclinhos (gravado dia 22/08/2004 durante o Encontro dos Grupos de Congado).
- Faixa 2 – Performance do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza na casa do mordomo de Nossa Senhora do Rosário do ano de 2004 (gravado dia 18/08/2004).
- Faixa 3 – Performance do Terno de São Benedito do Mestre José Expedito na Igreja (gravado no dia do Reinado de São Benedito – 20/08/2004).
- Faixa 4 – Performance do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias na Igreja (gravado no dia do Reinado de São Benedito- 20/08/2004).



**CD's**

## **CD 1 – INSTRUMENTOS**

## **CD 2 – MÚSICAS**

## **CD 3 – PERFORMANCES COMPLETAS**