



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

Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros

Luis Ricardo Silva Queiroz

Salvador
Junho/2005



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

Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros

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

Luis Ricardo Silva Queiroz

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Elizabeth Lühning

Salvador
Junho/2005



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

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



Angela Elizabeth Lühning
Orientadora



Carlos Sandroni



Margarete Arroyo



Sônia Maria Chada Garcia



Manuel Vicente Ribeiro Veiga Júnior

Salvador, 15 de junho de 2005

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

AGRADECIMENTOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RESUMO

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

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

ABSTRACT

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

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

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1

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

Capítulo 3

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

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

Capítulo 4

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

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

Capítulo 6

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

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

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

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

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

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Capítulo 1

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

Capítulo 3

Tabela 1 – Moradores que têm conhecimento do significado do termo Congado 93

Tabela 2 – Moradores que freqüentam habitualmente a Festa de Agosto 94

Tabela 3 – Locais onde os moradores conheceram os grupos 94

Tabela 4 – Moradores que assistem habitualmente os desfiles dos grupos de Catopês,
Marujos e Caboclinhos durante a Festa de Agosto..... 96

Capítulo 6

Tabela 1 – Número de instrumentos utilizados nos Ternos 154

SUMÁRIO

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

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

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

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

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

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

INTRODUÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO 1

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

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

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

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

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

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

O Congado no Brasil

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

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

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

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

De maneira geral, podemos sintetizar as discussões a respeito das origens do Congado em duas idéias centrais: a primeira é a de que essa expressão teria surgido das manifestações tribais africanas, constituídas pelos aspectos específicos dessa cultura; e a segunda considera essa manifestação própria do branco europeu, como rituais impostos aos escravos pela prática de inclusão de negros africanos ao catolicismo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A origem do Congado: um paradoxo histórico-social

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A manifestação congadeira em Minas Gerais

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aspectos históricos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Além dos Ternos que constituem atualmente a expressão congadeira na cidade, há registros de que já existiu em Montes Claros grupos de Congado conhecidos como Cavalhada¹⁰. Essa manifestação, segundo informações do jornal da Festa de Agosto de 2002, ocupou lugar de destaque nos festejos, principalmente junto à classe de maior poder aquisitivo e ascensão social da cidade. Em estudo realizado sobre o Congado mineiro, Saul Martins descreve a cavalhada – uma dramatização da luta entre Mouros e Cristãos – como uma das categorias integrantes da família do Congado¹¹. Segundo o autor, ela representa “o congadeiro montado” (MARTINS, 1988, p. 43). Martins ainda afirma que essa prática teve forte incidência até a década de 1960, mas com o passar do tempo entrou em decadência, estando praticamente extinta no território mineiro. Em Montes Claros a Cavalhada, a exemplo do que acontece em grande parte das regiões do Estado, também não existe mais, mas é possível encontrar registros da manifestação na cidade até a década de 1960. Informações sobre a Cavalhada ainda estão preservadas em jornais da época, em publicações de escritores de Montes Claros e em fotos e demais documentos que circulam nos jornais produzidos atualmente pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade.

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

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

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

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

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

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

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

[...] a história de Catopê em Montes Claro [...] o povo fala que é lenda mais num sei, [...] foi no tempo dos escravos. Essa época vem rodando des des tempo dos escravos, que Montes Claro tinha era quatro casas. [...] Quatro casas que os mais vêem antigo conta, né? Que isso é vêem de mais de cem anos! (MESTRE JOÃO FARIAS, 2003)¹⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

As Marujadas

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

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



FIGURA 2 – Mestre Nenzim.



FIGURA 3 – Mestre Miguel.

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



FIGURA 4 – Roupas dos Marujos.



FIGURA 5 – Dançarinos da Marujada.

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

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

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

Os Caboclinhos

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

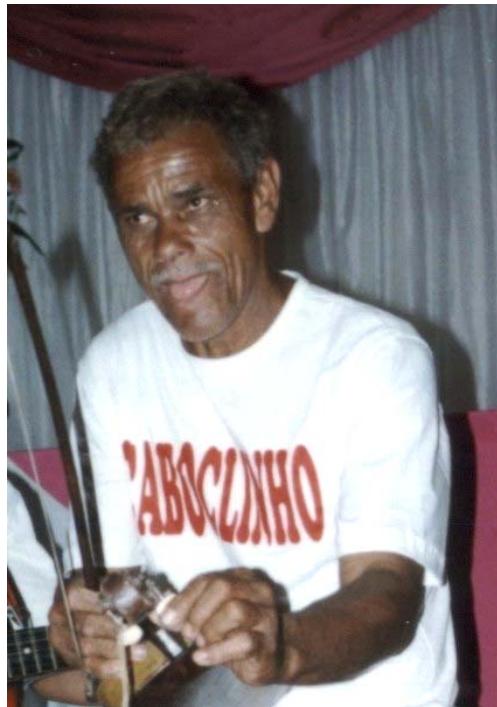


FIGURA 6 –Mestre Joaquim Pólo.

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



FIGURA 7 – Roupas dos Caboclinhos.

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



FIGURA 8 – Modelo do arco e flecha dos Caboclinhos.

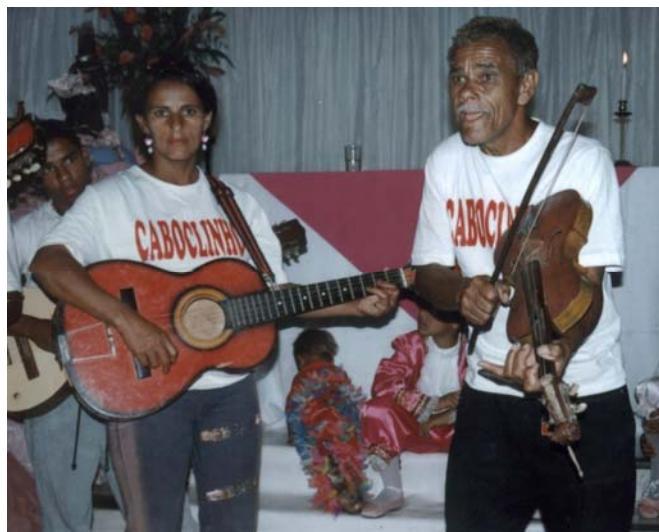


FIGURA 9 – Rabeca do Mestre Joaquim Pólo.

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

Os Ternos de Catopês

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

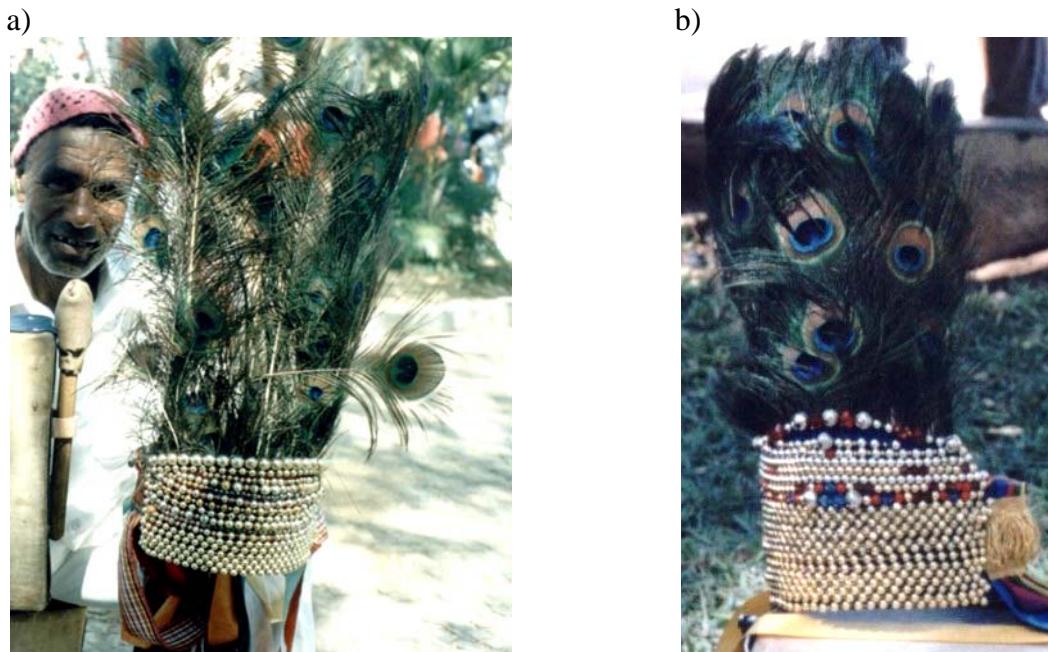
Os Catopês apresentam pequenas variações nas cores de suas vestimentas, tendo em vista que nos Ternos de Montes Claros há uma predominância da cor branca como base da coloração das roupas dos integrantes (FIG. 10). No entanto, cores como o azul, o rosa, e o vermelho, que estão relacionadas aos santos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



FIGURA 10 – Roupas dos Catopês.

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

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



O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias

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

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

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



FIGURA 13 – Mestre João Farias.

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

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

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

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

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



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

O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza

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

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

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

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

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

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



FIGURA 15 – Mestre Zanza.

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

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



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

O Terno de São Benedito do Mestre José Expedito

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

a)



b)



FIGURA 17 – Mestre José Expedito.

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

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

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

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



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

A Festa de Agosto em Montes Claros

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A estrutura atual da Festa de Agosto

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

QUADRO 1

Estrutura atual da Festa de Agosto de Monte Claros

	Quarta-Feira	Quinta-feira	Sexta-feira	Sábado	Domingo
Manhã		<ul style="list-style-type: none"> - Reinado de Nossa Senhora do Rosário - Missa em homenagem à Santa 	<ul style="list-style-type: none"> - Reinado de São Benedito - Missa em homenagem ao Santo 	<ul style="list-style-type: none"> - Reinado do Divino Espírito Santo - Missa em homenagem ao Santo 	<ul style="list-style-type: none"> - Encontro dos grupos de Congado
Tarde					- Procissão
Noite	<ul style="list-style-type: none"> - Visita à casa do mordomo de Nossa Senhora do Rosário - Levantamento do Mastro com a bandeira da Santa 	<ul style="list-style-type: none"> - Visita à casa do mordomo de São Benedito - Levantamento do Mastro com a bandeira do Santo 	<ul style="list-style-type: none"> - Visita à casa do mordomo do Divino Espírito Santo - Levantamento do Mastro com a bandeira do Santo 		- Missa de encerramento da Festa

As diferentes situações na estruturação da Festa

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

As visitas às casas dos mordomos

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

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



FIGURA 19 – Igreja do Rosário de Montes Claros.

O levantamento dos mastros

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

Os reinados e o império

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

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

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

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



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



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

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

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

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

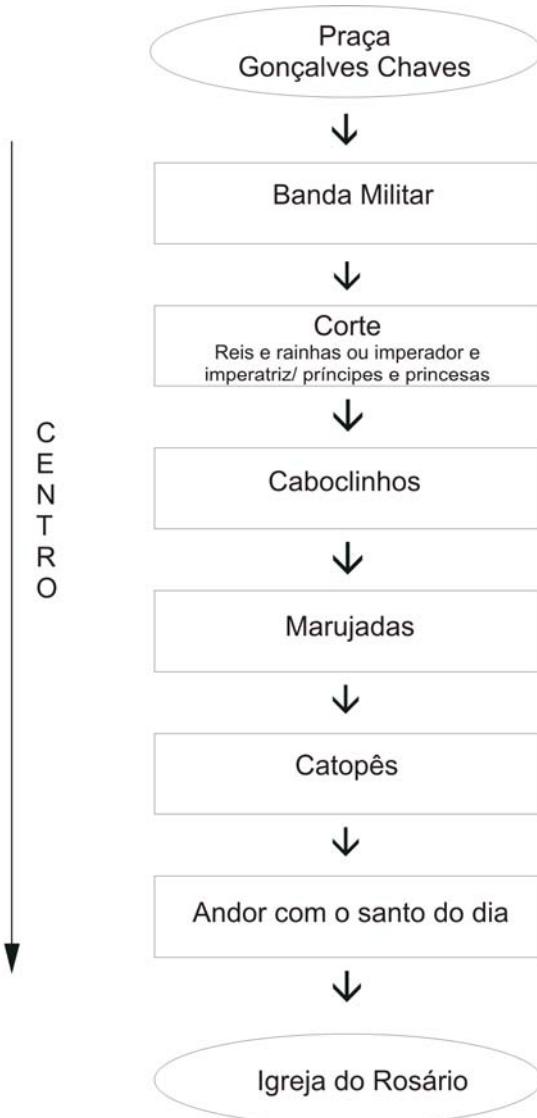


FIGURA 22 – Estrutura do cortejo (reinados e império).

As missas em homenagem aos santos

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

O encontro dos grupos de Congado

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

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



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



FIGURA 24 – Marujada de Serro (2004).



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



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

A procissão

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

A missa de encerramento

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

A realização da Festa e a concretização da performance

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

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

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

CAPÍTULO 2

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

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

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

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

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

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

Ciência e arte no trabalho de campo da etnomusicologia

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

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

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

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

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

¹ In fieldwork we unveil the human face of ethnomusicology.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A descoberta e a vivência do mundo dos Catopês

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

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

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

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

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

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

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

O ciclo dos ensaios e das visitas

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

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

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

A realização do ritual durante a Festa de Agosto

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

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

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

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

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

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

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

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

As definições metodológicas da pesquisa

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

O universo de pesquisa

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

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

Os instrumentos de coleta de dados

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

Pesquisa bibliográfica

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

Questionários

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

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

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

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

Entrevistas

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

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

Observação participante

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

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

Gravações de áudio

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmagens

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

Fotografias

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

Procedimentos de organização e análise dos dados

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

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

O referencial teórico

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

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

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

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

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

A quantificação dos dados

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

A análise do discurso

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

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

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

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

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

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

A escrita etnográfica

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

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

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

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

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

As transcrições musicais

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

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

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

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

A escolha dos elementos

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

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

As finalidades das transcrições

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

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

A apresentação dos resultados

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO 3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A performance musical como fenômeno sociocultural

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

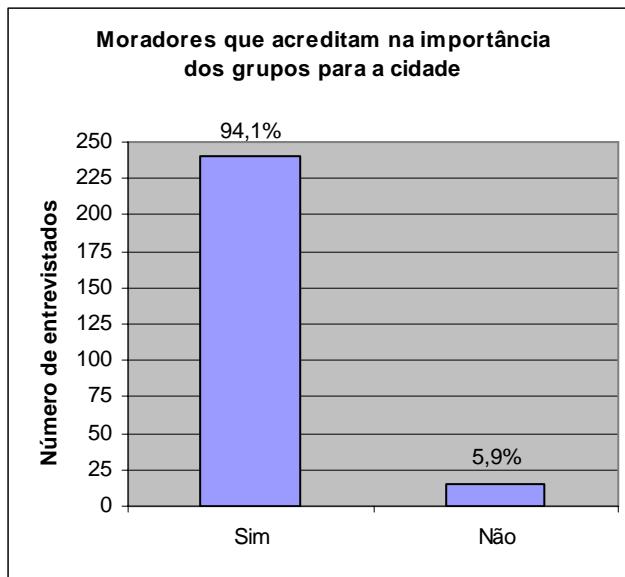


GRÁFICO 1 – Moradores que acreditam na importância dos grupos para a cidade.

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

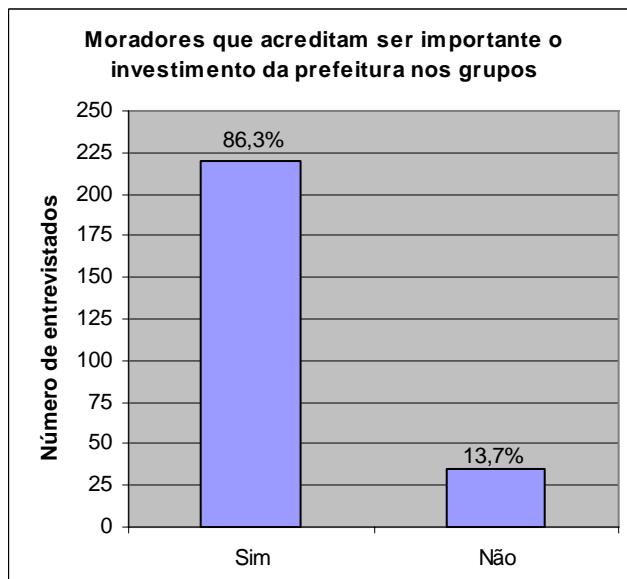


GRÁFICO 2 – Moradores que acreditam ser importante o investimento da prefeitura nos grupos.

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

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

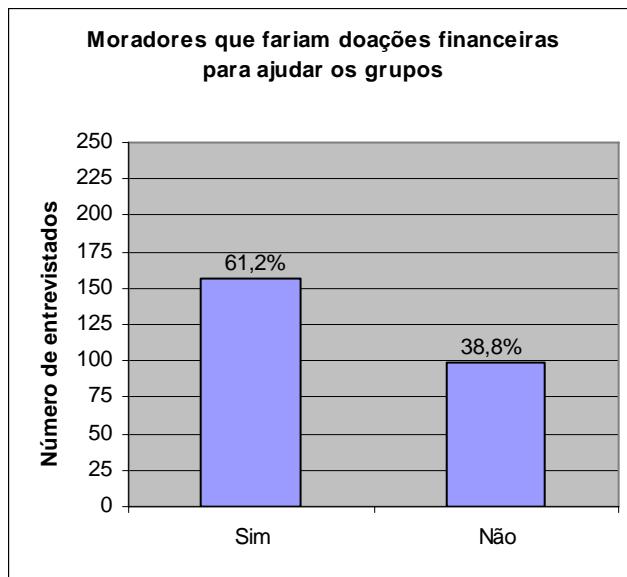


GRÁFICO 3 – Moradores que fariam doações financeiras para ajudar os grupos.

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

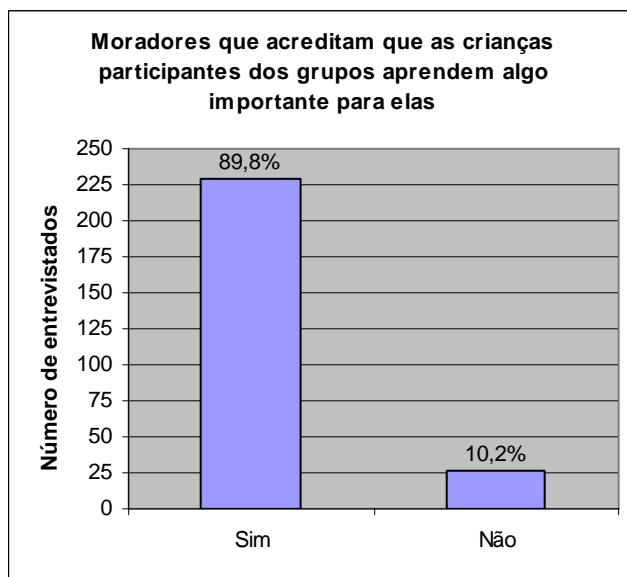


GRÁFICO 4 – Moradores que acreditam que as crianças participantes dos grupos aprendem algo importante para elas.

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

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

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

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

Tabela 1
Moradores que têm conhecimento do significado do termo Congado

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

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

Tabela 2
Moradores que freqüentam habitualmente a Festa de Agosto

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

Tabela 3
Locais onde os moradores conheceram os grupos

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

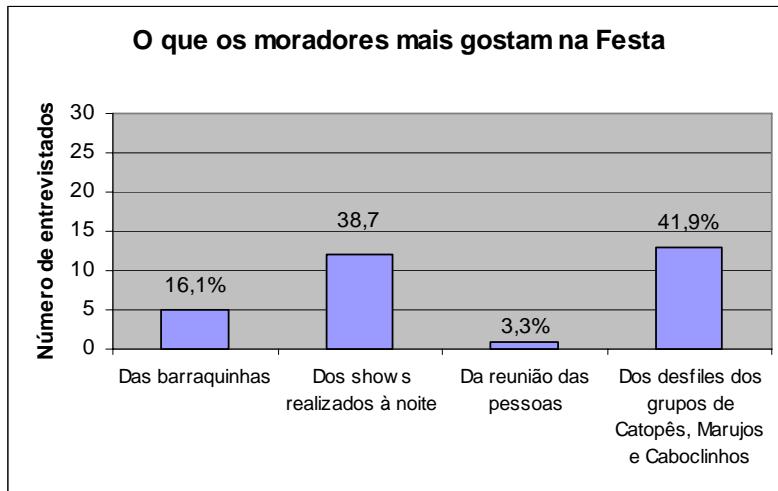


GRÁFICO 5 – Aspectos mais apreciados, pelos moradores do bairro Renascença, na Festa de Agosto.

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

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

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

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

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

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

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

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

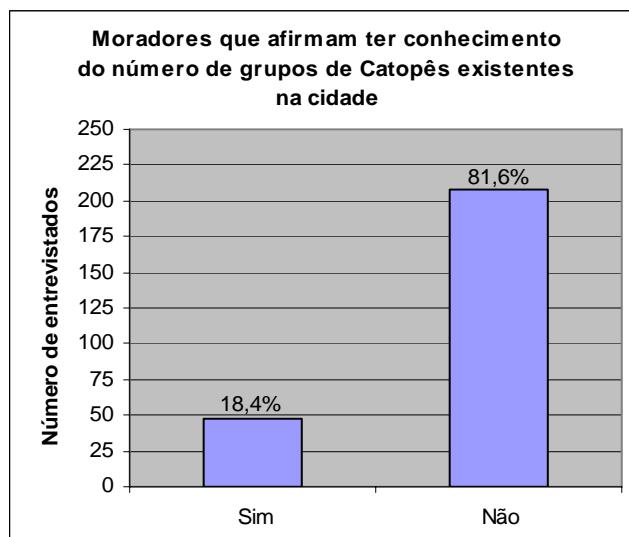


GRÁFICO 6 – Moradores que afirmam ter conhecimento do número de grupos de Catopês existentes na cidade.

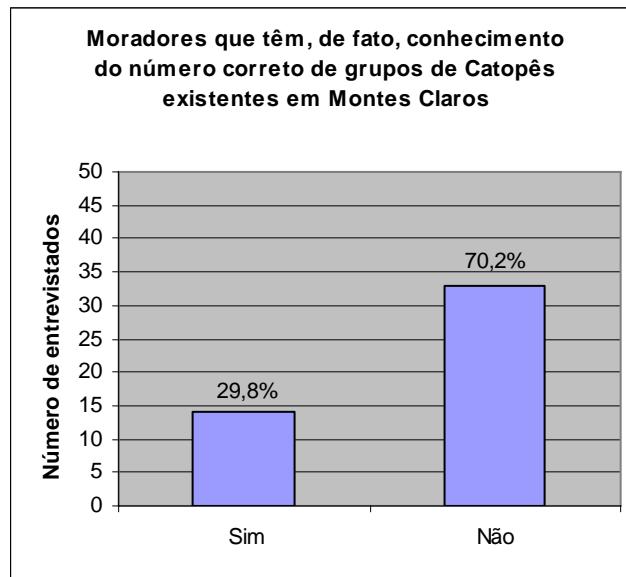


GRÁFICO 7 – Moradores que têm, de fato, conhecimento do número correto de grupos de Catopês existentes na cidade.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO 4

Música, fé e devoção: a expressão religiosa cantada e celebrada na performance musical dos Catopês

A relação entre música e religião é uma realidade presente em expressões culturais dos distintos contextos do mundo. Manifestações religiosas de diferentes naturezas fizeram e fazem uso da música para cumprir e expressar as suas crenças e os seus ritos.

Estudos da etnomusicologia, da antropologia, da lingüística e de outros campos do conhecimento humano que lidam com perspectivas relacionadas à prática musical em contexto, têm demonstrado a forte presença da música nos “mundos” religiosos e as funções que ela cumpre dentro dos diversos cultos e rituais.

Nos universos em que a música serve a princípios religiosos, a tênue relação que a expressão musical estabelece com as manifestações de religiosidade faz desses dois fenômenos um *corpus* de conhecimentos, costumes, princípios e ações praticamente indissociáveis. Assim, nesses contextos, é possível conceber a crença e a prática (rito) religiosa como um dos aspectos caracterizadores (constituintes) da performance musical como um todo.

Essa é a realidade da performance dos Ternos de Catopês. A música, que pode e tem outras funções, é concebida fundamentalmente para festejar, cultuar, adorar e devotar as divindades. O ritual é composto por músicas e elementos musicais diretamente relacionados aos santos devotados. A complexidade da festa e as distintas situações que a envolvem criam uma prática repleta de possibilidades expressivas, que, somadas aos aspectos religiosos, determinam características fundamentais da performance no mundo dos Catopês.

Nesse capítulo, apresento os principais aspectos que constituem o fenômeno religioso no universo da manifestação, refletindo sobre a importância desses elementos para a constituição musical dos grupos, e o papel e a função que a música exerce dentro da expressão religiosa dos Ternos.

Religião e religiosidade

A religião, na diversidade de suas caracterizações pelo mundo, congrega princípios, doutrinas e costumes que unem pessoas em torno de uma mesma crença e, consequentemente, em torno de hábitos, atitudes e comportamentos semelhantes. Na definição de Durkheim (1996) a religião é “[...] um sistema solidário de crenças e de práticas relativas a coisas

sagradas [...], crenças e práticas que reúnem numa mesma comunidade moral [...] todos aqueles que a elas adorem” (DURKHEIM, 1996, p. 32).

A religiosidade também é composta de crenças e práticas que configuram fenômenos religiosos referentes ao mundo sagrado, porém, nem sempre a sua expressão se constitui de características particulares e doutrinas de uma determinada religião. Dessa forma, o homem (um grupo de pessoas, ou uma sociedade) pode ser dotado de aspectos e manifestações de religiosidade sem necessariamente ser adepto de uma religião específica. Angela Lühning (2001) destaca esse fato afirmando que “a religiosidade, como expressão do sentimento religioso pode ser encontrada em muitos contextos, mas nem sempre está vinculada a uma religião institucionalizada [...]” (LÜHNING, 2001, p. 111).

Lühning (2001) acredita que é mais adequado considerar todas as manifestações religiosas, denominadas expressões da religiosidade, como expressões próprias da religião, sem reduzir o significado desses fenômenos a algo de menor valor frente às concepções de uma religião institucionalmente formalizada.

Um fator evidente na manifestação e expressão religiosa é a sua contextualização com o meio em que está inserida, seja em sua forma original ou através de (re)adaptações a padrões, a costumes e a crenças que permitem o desenvolvimento e a prática dos seus ritos dentro de uma cultura específica. Como expressão cultural, os aspectos religiosos são formadores de comportamentos e de princípios determinantes para o convívio do homem em seu meio. “A religião mantém estreitas relações com os outros domínios da vida social, e contribui para formar o *ethos* de uma sociedade, isto é, o conjunto de referências morais, de valores e costumes que dominam o dia-a-dia” (LABURTHE-TOIRA; WARNIER, 1997, p. 259).

A forte, perceptível e determinante importância da religião para as configurações culturais de diferentes sociedades, demonstra a necessidade do homem em estabelecer relações que transcendam a vida mundana cotidiana. Essa razão faz com que diferentes estudiosos acreditem que a dimensão religiosa é característica de todas as sociedades passadas, presentes e futuras (LABURTHE-TOIRA; WARNIER, 1997, p. 265).

Como consequência da complexa relação que estabelece com distintos meios culturais, a religião se expressa como um fenômeno múltiplo que, de forma ampla, pode ser dividido em duas categorias fundamentais: as crenças e os ritos. Categorias essas que, juntas, são caracterizadas pelas divindades, pelos princípios, pelas doutrinas e pelas suas formas de expressão e comunicação. Assim, o sistema de relações entre o homem e o mundo sagrado religioso é constituído pelas crenças nos mitos e pela vivência e expressão performática estabelecidas nos ritos.

Na(s) crença(s) reside grande parte dos mistérios e subjetividades da religião. Ela é geradora da fé, e para ela se configura o conjunto de elementos que dão forma à prática e às expressões do fenômeno religioso. “A crença religiosa [...] é antes de tudo o fato de postular a existência de um meio ambiente invisível, talvez imanente, em pé de igualdade com o visível, mas em todo caso diferente pelo simples fato de sua não-evidência” (LABURTHE-TOIRA; WARNIER 1997, p. 192).

Os Catopês são adeptos do catolicismo. Esses grupos seguem as doutrinas e os princípios determinados por essa religião, no que tange às suas concepções divinas, concentrando as suas crenças no Deus supremo (do catolicismo) e, fundamentalmente, nos três santos devotados durante a festa: Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, e o Divino Espírito Santo. O Mestre Zanza deixa evidente essa realidade, sendo enfático ao afirmar: “*esses Catopê é religioso mesmo. Nós num temos mistura de nada. É religioso mesmo, nós somos da religião católica mesmo, pura!*” (MESTRE ZANZA, 2004b)¹.

Em determinadas culturas, crenças semelhantes podem configurar ritos com características diferenciadas em suas formas de expressão e performance. Os Ternos de Catopês, assim como os demais grupos de Congado, são um exemplo da diversidade que rituais, que têm como base crenças similares, podem tomar dentro de uma mesma sociedade. Cultuando santos católicos e sendo grupos de crença enfática nos princípios da igreja católica, os Ternos de Catopês festejam e manifestam seus princípios religiosos de forma significativamente particular. Assim, ritualizam “africanamente” santos católicos. Os cortejos pelas ruas com as coreografias, os movimentos corporais, as danças, os cantos, e principalmente os sons do instrumental, realçado em grande parte pelos tambores que compõem a parte percussiva, dão uma forma particular ao culto desses grupos. Forma que se diferencia demasiadamente do formato tradicional do culto católico, o que gerou, durante muito tempo, uma visão deturpada e pré-conceituosa sobre essa manifestação, por parte dos catolicistas.

O catolicismo e sua expressividade popular

As ramificações de uma mesma religião refletem a diversidade de costumes e práticas que, por razões diferenciadas, são incorporadas ao fenômeno religioso. Para Lühning (2001) um dos aspectos determinantes da existência de distintas manifestações socioculturais

¹ Depoimento oral gravado em agosto de 2003 (1 DVD). Os grifos (em negrito) destacam palavras enfatizadas pelo Mestre durante a sua fala.

no contexto brasileiro é a “necessidade de encontro e reencontro do indivíduo e dos vários grupos, conforme suas origens e suas tradições étnicas e culturais” (LÜHNING, 2001, p. 113).

O ritual dos grupos de Congado, encontrado em vários estados do Brasil, é um exemplo da (re)adaptação de uma religião a características religiosas oriundas de outras formas de rito. Os santos católicos são, então, no universo congadeiro, cultuados dentro dos princípios do catolicismo, mas festejados em práticas que se assemelham e demonstram influências e características africanas. Características essas ligadas a aspectos alicerçados a partir da tradição e da cultura étnica definidora da identidade do Congado, a cultura negra com elementos originários da África.

O sincretismo, constituído pela fusão de aspectos de diferentes manifestações religiosas, gera relações entre religiões tradicionais e formas particulares de expressões de religiosidade, estabelecendo novas formas de ritos e reinterpretando os diversos símbolos característicos do contexto em que acontecem. Os sincretismos afro-cristãos no Brasil são destacados por Laburthe-Toira e Warnier (1997, p. 256) como um exemplo da ligação entre uma religião tradicional (o catolicismo) e outras formas de culto, rito, e até mesmo crenças².

As diferentes incorporações do catolicismo pelo “povo” e principalmente as adaptações das formas ritualísticas dessa religião, configuradas pelos diferentes universos populares que a absorveu, promoveram o que se tornou conhecido como “catolicismo popular”³. A Igreja católica que durante séculos foi detentora quase exclusiva dos bens de “salvação” no Brasil, gerou, através do seu próprio trabalho religioso, associado a um conjunto de outros fatores, uma grande variedade e quantidade de “agentes” religiosos populares. Assim, **mestres de grupos rituais**, como os do Congado, surgiram e se multiplicaram por grande parte do território nacional (BRANDÃO, 1985).

Para os militantes católicos menos dados a volteios e meias palavras, o trabalho político de libertação das classes através, também, da prática religiosa, encontra pela frente formas próprias e secularmente persistentes de vivência pessoal, familiar e comunitária de um catolicismo trazido com a Igreja Colonial e tornado, aos poucos, popular (BRANDÃO, 1985, p. 133).

O confronto entre crenças, fé, ritos e cultura no âmbito da igreja católica e da sociedade não se consolidou só no Brasil, sendo um fator que acompanha grande parte da

² Para um maior aprofundamento em estudos do sincretismo religioso em manifestações afro-brasileiras, confira Prandi (1999), Ferretti (1999), Silva (1999).

³ Carlos Rodrigues Brandão, em sua obra “Memória do sagrado: estudos de religião e ritual” (1985), apresenta um estudo de significativo valor para a compreensão de aspectos-históricos, políticos, sociais e religiosos que caracterizaram a origem e a consolidação do catolicismo popular no Brasil. Vale destacar ainda outras produções desse autor que enfocam estudos em contextos de manifestações religiosas da cultura popular (BRANDÃO, 1978; 1981; 1989).

história da igreja católica. As ordens “ativas” – franciscanos, dominicanas, jesuítas – no princípio dos inúmeros processos de catequização que consolidaram, não faziam muita distinção entre os costumes das nações européias e os das outras nações. Dessa forma, almejaram fundar o mesmo tipo de comunidade ou de colégios entre culturas com crenças e hábitos religiosos completamente diferenciados (LABURTHE-TOIRA; WARNIER, 1997, p. 242).

O catolicismo, como religião oficial trazida pelos portugueses, na concepção de Lühning (2001), não foi capaz de satisfazer totalmente as necessidades espirituais, tanto da população autóctone indígena, quanto da população africana, trazida à força para o nosso continente. Assim, Lühning acredita que a religião católica foi “absorvida tacitamente, transformada, adaptada e recriada por ritos que chegaram a outras feições” (LÜHNING, 2001, p. 112). A autora ainda comenta que “há, além de formas populares de catolicismo e de religiões indígenas, diversas formas de religiões afro-brasileiras que freqüentemente coexistem com elementos católicos” (LÜHNING, 2001, p. 112).

A presença do catolicismo popular é atualmente cantada e festejada em várias partes do Brasil. Grupos como os de Folia de Reis e os de Congado devotam suas crenças em rituais que representam as formas de celebrar de um povo que revestiu e redefiniu o conjunto de dogmas e preceitos da igreja católica, tendo como base comportamentos, atitudes, hábitos e ancestralidades oriundas dos seus contextos étnico-culturais de origem.

Brandão, comentando sobre o processo de configuração dos rituais da religião católica no cerne da cultura popular do Brasil, afirma que entre todas as dificuldades e a opressão, este foi sempre um país de muitas festas e celebrações relacionadas com o catolicismo português. Segundo o autor, os rituais que os colonizadores trouxeram junto com os crucifixos e as distintas imagens de santos, serviram “tanto para uso próprio, quanto para a conversão forçada de indígenas e africanos”, disseminando “por toda parte no campo e na cidade”. Nesses contextos “se canta, dramatiza e dança festivamente” (BRANDÃO, 1985, p. 134).

As imposições religiosas criaram expressões de religiosidade transformadas em festejos de devoção, que se tornaram de fundamental valor para as caracterizações identitárias dos grupos sociais dos diferentes universos em que se constituíram. Gomes e Pereira (2000, p. 118) afirmam que se a sociedade impôs aos negros uma série de modelos culturais e religiosos, “houve por parte deles algum tipo de resposta que incluía a aceitação ou negação desses modelos”. Esse fato aconteceu de forma significativa com os costumes e crenças da religião católica.

Os grupos de Congado estabeleceram as bases do seu ritual religioso a partir da releitura do catolicismo para os costumes de sua etnia (africana) originária, mesclados a elementos luso-portugueses e indígenas.

A devoção congadeira foi direcionada a santos relacionados à cultura negra, como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Divino Espírito Santo, Santa Efigênia, Nossa Senhora de Aparecida, e outras santidades católicas que variam de acordo com o território em que foi consolidado o festejo. Da mesma forma como “as contas do Rosário se transmutaram simbolicamente em signos de cultos aos ancestrais africanos, todo o catolicismo no Brasil foi lido pelo negro como uma obra aberta e completamente transformada pelos valores de sua cultura de origem” (LUZ, 2000, p. 348).

No entanto, a transformação do catolicismo em expressões religiosas diferenciadas do modelo tradicional de culto e ritual da igreja católica, não foi totalmente aceita no universo social brasileiro. De acordo com LUZ (2000, p. 350) o “catolicismo africanizado”, mais especificamente no caso do Congado, “se popularizou de tal forma pelo Brasil que em 1759 a Coroa procurou esvaziar o poder do estado eclesiástico, tomando providências restritivas às ordens religiosas”.

Houve, assim, em meados do século XVIII, uma busca da igreja por tornar os costumes religiosos da sociedade brasileira mais próximos aos padrões do catolicismo de Roma. Hoornaert descreve que “no plano interno da igreja esta europeização se traduz por uma romanização: o modelo romano é imposto ao Brasil pelos bispos reformadores” (1977, p. 46). Segundo esse autor, no âmago do modelo romano não havia lugar para irmandades lideradas por leigos, sendo elas substituídas por associações religiosas coordenadas e orientadas pelo clero.

Durante esse período da romanização da igreja no Brasil nada menos que 39 congregações religiosas masculinas e 109 femininas entraram no país, tomando conta de 75% dos colégios existentes e transformando profundamente a ideologia católica acerca do sincretismo existente na cristandade brasileira, genuína e original, irredutível à européia por causa de uma longa tradição histórica. Os intelectuais católicos não entendem mais o seu próprio povo e passam a tratá-lo de ignorante, supersticioso, superficial, simplesmente porque não responde à imagem romana do catolicismo (HOORNAERT, 1977, p. 46).

Com o passar do tempo os costumes religiosos do catolicismo popular, assim como os de outras manifestações da religião afro-brasileira, passaram a ser reconhecidos como expressões da diversidade de nossa cultura, e as intransigências e buscas de uma homogeneização cultural-religiosa diminuíram significativamente.

No que se refere ao Congado, existe, atualmente, maior aceitação dos costumes e práticas religiosas desses grupos, tanto por parte da sociedade católica como também da própria igreja. Todavia, é preciso reconhecer que em vários contextos católicos os pré-conceitos ainda existem e as negociações de significados simbólicos e de expressões ritualísticas entre os grupos de Congado e a igreja católica ainda acontecem no cenário brasileiro.

Segundo Lucas (2002) o processo de trocas encontra-se, mesmo nos dias atuais, em trânsito, “conformado” pelo contexto sociocultural atual. A manifestação congadeira é reconhecida pelos seus praticantes como católica, mas ainda hoje esse reconhecimento não é, muitas vezes, compartilhado pelos demais membros da sociedade. Tensões e negociações entre as cerimônias do Congado e a igreja católica, como também entre o microcosmo social dessa expressão e o meio em que os seus grupos convivem, se fazem presentes em muitos contextos da manifestação. A afirmação de Gomes e Pereira revela os conflitos sociais existentes no sincretismo religioso do Congado:

No passado os tambores dos negros estavam proibidos de participar de celebrações no interior das igrejas. No presente o negro canta o lamento africano à porta da igreja, convencendo o pároco a recebê-lo em nome do Pai Maior. Os conflitos não se resolvem com a realização da Missa Conga, onde os negros deixam de entoar diversos cantos por serem incompatíveis com a liturgia católica. O processo do sincretismo religioso, portanto, deve mergulhar na experiência das partes em contato, considerando os fatores históricos e sociais que podem influenciar os rumos desse encontro (GOMES; PEREIRA, 2000, p. 139-140).

Em Montes Claros, na realidade atual dos Ternos de Catopês e dos grupos de Marujos e Caboclinhos, a aceitação e a inserção social dessas manifestações no período da Festa de Agosto, têm favorecido as relações desses grupos com a igreja. Dessa forma, a igreja do Rosário, durante os festejos, abre as suas portas para a concretização do ritual religioso dos Ternos com a realização das missas em homenagem aos santos devotados nos dias da Festa.

Ainda existem rumores, entre membros da sociedade montesclarenses, de que as manifestações dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos seriam “coisa de desocupados”⁴. Mas, em geral, o tempo estabeleceu certo reconhecimento do papel religioso desses grupos e de sua importância para o contexto social da cidade. O depoimento do padre

⁴ Em questionários realizados junto aos moradores da cidade, fica evidente que grande parte dos evangélicos consideram as manifestações desses grupos como algo desprovido de valores religiosos do “bem”, demonstrando que ainda existe um forte preconceito dessas pessoas em relação à essa manifestação. Já para os adeptos do catolicismo os grupos são encarados como uma expressão “normal”, porém diferenciada, do padrão da religião católica.

João, que atualmente celebra as missas durante a Festa de Agosto, ilustra a perspectiva atual da igreja sobre a manifestação. Falando especificamente sobre a importância da Festa para Montes Claros o padre afirma: “*As festas de agosto [...] significam muito como expressão da religiosidade popular. Nestas festas nós misturamos raças, misturamos culturas: indígena, africana e européia*” (PADRE JOÃO, 2004).

Vale ressaltar, no entanto, que mesmo reconhecendo os aspectos religiosos e as dimensões identitárias dessa expressão para os integrantes dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos, ainda prevalece na sociedade de Montes Claros uma visão limitada da complexidade dos aspectos socioculturais que caracterizam a manifestação (conforme analisado no capítulo 3 deste trabalho). Visão essa que tende a esvaziar o significado das expressões da cultura popular, concebendo-as como simples manifestações do exótico, do diferente, do folclore, do que é do povo e, portanto, de valor restrito à brincadeira em si mesma.

A partir das discussões e reflexões apresentadas anteriormente, descrevo e analiso, a seguir, aspectos particulares da constituição religiosa no universo dos Catopês, demonstrando os elementos fundamentais que se constituem a partir da relação entre o mundo religioso e a performance musical dos Ternos.

A festividade religiosa manifestada no ritual dos Catopês

O ritual dos Ternos de Catopês de Montes Claros tem características particulares desse contexto, mas, também, apresenta aspectos comuns à performance ritual do Congado de outras cidades, estados e regiões do Brasil.

Durante os festejos de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo, os Ternos de Catopês realizam as suas práticas ritualísticas integrando os seus participantes a momentos diferenciados de relação com a sociedade. A devoção religiosa dá aos Catopês uma visibilidade e uma aceitação social que não faz parte da vida cotidiana dos seus brincantes, possibilitando que essa prática crie para os seus integrantes, como na definição de Roberto DaMatta para os ritos, “momentos especiais de convivência social” (DAMATTA, 1997, p. 76).

O ritual (re)cria para os Catopês, a cada ano, no mês de agosto, cinco dias em que a vida deixa a sua normalidade e se configura em um mundo diferenciado, que possibilita outros comportamentos e hábitos, característicos do universo sagrado da Festa. Esse período gera uma dimensão temporal distinta que se adéqua às perspectivas de Eliade sobre o tempo

sagrado. Segundo as palavras do autor “para o homem religioso [...] a duração temporal profana pode ser ‘parada’ periodicamente pela inserção por meio dos ritos, de um tempo sagrado” (ELIADE, 1992, p. 66). Tempo que faz o homem religioso diferente do seu estado natural na vida cotidiana, pela sua busca de “fazer-se segundo a imagem ideal que lhe foi revelada pelos mitos” (ELIADE, 1992, p.153). Essa revelação é evidenciada nas palavras do Mestre João Farias quando perguntado sobre como ele se tornou mestre. Sinteticamente ele responde: “*pela divucação*” (MESTRE JOÃO FARIAS, 2002)⁵.

O calendário sagrado da Festa é o momento de repetição, recriação e reatualização de um ritual que remete à tradição e às origens (tempo original) das expressões que constituíram, e que caracterizam na contemporaneidade a fé, as crenças e a devoção dos Catopês. A reintegração dos integrantes dos Ternos ao tempo “original” e “sagrado” são determinantes para diferenciar o comportamento desses brincantes “durante a festa daquele de *antes ou depois*” (ELIADE, 1992, p. 76).

O ritual assim fortalece a fé dos participantes, e mesmo os menos integrados às crenças da religião católica (como as crianças, por exemplo) sentem na performance dos Catopês algo diferente do dia-a-dia, que remete e evoca entidades de uma natureza diferenciada da natureza dos homens. Esse sentimento do “invisível” presente no mundo sagrado, que pode não estar associado com a fé e as crenças de uma religião específica (a católica), insere todos os participantes do ritual no sentimento e na vivência da religiosidade.

Dessa forma, o ritual dos Catopês cria uma força que torna pessoas de um mesmo contexto e de classes sociais similares (no que concerne ao poder aquisitivo), unidas em torno de uma celebração que engrandece dimensões diferenciadas de suas vidas – espirituais, sociais, humanas, etc.

A importância das configurações rituais para um grupo social é destacada por Laburthe-Toira e Warnier (1997) quando afirmam que a força do rito não está somente no seu sentido intrínseco, na sua eficácia prática, ou na segurança subjetiva que ele proporciona. Segundo os autores, um ritual pode transformar uma situação, reforçando a solidariedade e as relações sociais do grupo que o realiza. Nesse sentido, os autores exemplificam: “[...] a chuva talvez não venha apesar da realização do ritual, mas a mobilização dos participantes lhes permitirá enfrentar melhor a seca” (LABURTHE-TOIRA; WARNIER, 1997, p. 206).

A junção das crenças, das ações, dos comportamentos, do envolvimento social, das situações de performance, dá forma ao ritual dos Catopês. Ritual que tem a música, com todos os valores, costumes e significados, como seu maior meio de expressão e comunicação.

⁵ Depoimento oral realizado no dia 16 de agosto de 2002

A constituição musical que serve de base para todas as situações e representações simbólicas do ritual é caracterizada a partir dos diversos elementos que constituem o rito dos Catopês como um todo. Essa perspectiva evidencia a necessidade de refletir sobre os aspectos mais significativos da estrutura do ritual para que seja possível analisar as dimensões fundamentais da performance musical da manifestação.

Os santos festejados

Os cinco dias em que se realiza a Festa de Agosto são dedicados a homenagear e a devotar Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, e o Divino Espírito Santo, tendo momentos específicos para festejar cada uma dessas santidades e momentos mais amplos em que se festeja as três ao mesmo tempo.

Nas paredes da Associação dos Catopês, Marujos e Caboclinhos, as pinturas e ornamentações lembram os santos festejados, e as inscrições detalham a devoção religiosa dos grupos (FIG. 1).



FIGURA 1 – Inscrições na parede da Associação dos Catopês, Marujos e Caboclinhos.

Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo são, assim, o motivo para a realização de toda a estrutura ritual da Festa de Agosto de Montes Claros. A devoção a essas emanações⁶ inter-relaciona os Ternos de Catopês, Marujos e Caboclinhos ao mundo sagrado, dando-lhes proteção e força para a vida mundana em toda a sua amplitude.

⁶ O dicionário Houaiss da língua portuguesa traz em sua 3^a acepção da palavra “emanação” o seguinte conceito: “[...] processo no qual a divindade suprema irradia, emite ou propaga sua própria substância, criando o universo, uma extensão de sua natureza divina, de maneira processual, contínua e permanente” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001).

Laburthe-Toira e Warnier (1997) acreditam que o culto dirigido às emanações diminui a distância imaginária entre o homem e o “Deus supremo”. Segundo as palavras dos autores, “estas divindades secundárias [os santos], próximas ao homem, são às vezes os ancestrais míticos ou os heróis civilizadores” (LABURTHE-TOIRA; WARNIER, 1997, p. 231).

No ritual dos Ternos de Catopês, como acontece em outros rituais de grupos de Congado pelo Estado de Minas Gerais e pelo país, os santos festejados estão ligados à ancestralidade racial de um povo que expressa sua fé e devoção às santidades que se tornaram seus representantes divinos. “Entidades sagradas” que protegem os praticantes da manifestação, unindo e dando força a essas pessoas para cumprirem a cada dia, no período de realização do ritual, a sua “obrigação” religiosa.

As palavras do Mestre João Farias demonstram a crença dos integrantes dos Catopês no poder das santidades festejadas e a importância que elas exercem na comunicação do homem com o mundo sagrado do Deus maior. Nesse sentido o Mestre exemplifica:

[...] chega lá adiante, cê fala: meu Deus que dor é assim na minha perna? E fala: se amanhã eu manheçê bom, eu vou brincá pra tal santo! E aí, quando é no ôto dia, cê manhece lá que ocê pode pulá pra cima, caí de cabeça pra baixo [...] virá escambota, fazê tudo! Que ocê tá são! Isso é o que ocê cria fé (MESTRE JOÃO FARIAS, 2004b)⁷.

No contexto ritual dos Catopês os Santos determinam, então, o sentido maior da Festa. Festa que tem como principal objetivo saudar, adorar, e homenagear Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo. Essas três entidades estão presentes nos diversos elementos que constituem a estruturação ritual dos Catopês, principalmente nas representações simbólicas visuais e na caracterização e estruturação das músicas. Na performance musical, as santidades festejadas e adoradas são determinantes para a configuração do repertório, para a utilização das musicas em situações específicas do ritual, para a definição das letras e para uma série de outros fatores presentes e determinantes dessa prática.

Fé e devoção no contexto religioso dos Catopês

Tendo como referência os três santos festejados, a fé e a devoção são fatores fundamentais para fortalecer o ritual e para fazer com que, a cada ano, a performance dos Catopês aconteça de forma adequada às perspectivas dos grupos e da sociedade em geral,

⁷ Depoimento oral gravado em agosto de 2004 (1 DVD).

tanto nos aspectos religiosos, quanto nos demais fatores socioculturais. Segundo o Mestre João Farias, a fé e a devoção dão ao Catopê a força necessária para que ele cumpra a sua “obrigação”. Nesse sentido, o Mestre relata: “*tudo depende da fé da pessoa, têm muitos que num agüenta, porque nós desfila muito tempo. Mais eu tenho que güentar! E na hora que tô na frente do Terno eu arrumo força. É a divução e a fé que dá força!*” (MESTRE JOÃO FARIAS, 2002)⁸.

Na opinião de muitos Catopês, esses dois atributos possibilitam aos brincantes capacidades diferenciadas de performance. Assim, o desempenho de cada um para tocar, cantar e dançar, é proporcionalmente relacionado à profundidade de sua fé e de sua devoção. O depoimento de Juvenal⁹ (integrante do Terno do Mestre João Farias), transcrito a seguir, ilustra essa crença:

Até os outros Catopê falô assim comigo onti, pra mim ensinar comé que eu pulo pra eles vê. Eu num ensino não, cês pula o que o cês sabe, eu pulo o que eu sei. Isso depende da fé da pessoa, se há fé e força de vontade! Se ele cumeça a pular e se esmurecer ele pára, num güenta! (JUVENAL, 2002).

Além da convicção do fortalecimento que a fé e a devoção oferecem para os Catopês realizarem a performance ritual, o fato de serem devotos e crerem no poder divino e sagrado dos santos protetores e homenageados pode, na concepção dos integrantes, realizar transformações e milagres de significativo valor nas suas vidas. Arnaldo¹⁰, integrante do Terno do Mestre Zanza, relata a capacidade de cura de Nossa Senhora do Rosário, contanto a seguinte história:

[...] Nossa Senhora vai me dá força que eu [possa estar sempre participando da realização das festas]. Ué! igual agora eu tava com uma dor na escadaria aqui, que eu..., aí agora, cadê? graças a Deus, viu! Então é divido aquela fé que agente tem muito, né? De coração! Deus dá força prá gente recuperar tudo quanto é! [...] (SANTOS, 2004)¹¹.

Os depoimentos apresentados acima demonstram que no contexto religioso dos Catopês a fé e a devoção são essenciais, sendo determinantes para que todos os demais atributos, entre os quais a capacidade para a realização da performance musical, sejam efetivados de forma contextualizada com as perspectivas do ritual.

⁸ Depoimento oral realizado no dia 16 de agosto de 2002.

⁹ Juvenal é Integrante do Terno do Mestre João Farias. Nascido em 1957, faz parte do contexto dos grupos de Catopês desde 1965, quando tinha 8 anos de idade. Ele já foi integrante da Marujada, mas afirma que sempre se interessou mais pela performance dos Catopês.

¹⁰ Arnaldo Alves dos Santos é integrante do Terno do Mestre Zanza. Nascido em 1953, faz parte dos Catopês desde 1958, quando tinha 5 anos de idade. Desde que participa dos Catopês, ele sempre foi integrante do Terno do Mestre Zanza.

¹¹ Entrevista gravada em MD no dia 21/08/2004.

Um dos versos cantados pelo Mestre João Farias na música “Deus Te Salve Casa Santa” ilustra a devoção dos Catopês durante a caracterização da performance musical (FIG. 2).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in common time (indicated by 'c') and has a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is also in common time and has a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "a-ju - e - ia meu ir-mã - âo pôe o seu ju - ei no châ - âo prá cum- pri nos-sa de - vu-çâ - âo com a - mor no co - ra-çâ - âo com a - mor no co - ra-çâ - âo ____". The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

FIGURA 2 – Verso da música “Deus Te Salve Casa Santa” (CD 2 – Faixa 34).

Cantando de joelhos dentro da igreja (FIG. 3), os integrantes do Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias são convocados a cumprir sua devoção com amor a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo. Durante esse momento mágico a fé dos Catopês é expressada pela performance musical, criando dentro da igreja um canal de comunicação dos praticantes da manifestação com as santidades cultuadas durante a configuração ritual.



FIGURA 3 – Terno do Mestre João Farias na igreja.

Os símbolos religiosos

No âmago do mundo religioso dos Catopês cada gesto, cada dança, cada som e cada imagem exerce um significado diferenciado que não pode ser traduzido, em sua totalidade,

por palavras e/ou outros elementos objetivos. Símbolos distintos são utilizados para representar as santidades celebradas e as crenças, a fé e a devoção dos integrantes dos Catopês a esses seres divinos.

Numa definição breve, é possível conceber o símbolo como algo que, num contexto cultural, possui valor evocativo, mágico ou místico (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001). Assim, um objeto, uma imagem, ou qualquer outro aspecto representativo de uma dimensão religiosa tem, no seu contexto específico, um valor que transcende a sua materialização física, transformando-se num importante meio de conexão do mundo material com o mundo sagrado.

Fazendo uso das palavras de Trias, posso afirmar que “aquilo que é simbolizado no símbolo é que constitui seu horizonte de sentido. Eles [os símbolos] possuem certas formas, figuras, presenças, traços ou palavras”, mas não apresentam em sua constituição material as dimensões que possam revelar explicitamente o que significam (TRIAS, 2000, p. 118). Dessa forma, para compreender e entender o significado de um símbolo no seu contexto de utilização e representação é necessária a compreensão de valores mais amplos relacionados aos demais fatores culturais.

No universo dos Catopês a presença simbólica se caracteriza em aspectos distintos que vão desde as imagens representativas dos santos até as construções coreográficas e musicais com os seus usos, significados e funções. Desvendar toda a constituição simbólica religiosa do contexto dos Catopês é algo impossível para um único estudo, pois seria necessário buscar a compreensão desse mundo a partir das suas dimensões plásticas, dramáticas, gestuais, lingüísticas, antropológicas, musicais, etc.

No entanto, é possível uma apresentação de elementos fundamentais desse universo, refletindo sobre os significados que caracterizam os seus aspectos fundamentais na representação simbólico-religiosa que constitui o mundo dos Catopês. A composição plástica das bandeiras dos Ternos, dos andores e das imagens dos santos, da base e das bandeiras dos mastros, somada a toda expressão presente na performance musical, configura o que podemos definir como aspectos principais do universo simbólico da manifestação.

As bandeiras dos Ternos

Cada Terno utiliza bandeiras que simbolizam o santo ao qual é devoto e que identificam as particularidades do grupo. Assim, durante a performance essas bandeiras são conduzidas por dançantes (chamados no contexto dos Catopês de porta-bandeiras) que vêm à frente dos Ternos, fazendo coreografias e “exibindo” as bandeiras que homenageiam o santo de devoção (FIG. 4, 5, e 6).



FIGURA 4 – Bandeiras e porta-bandeiras do Terno do Mestre João Farias.



FIGURA 5 – Bandeiras e porta-bandeiras do Terno do Mestre Zanza.



FIGURA 6 – Bandeiras e porta-bandeiras do Terno do Mestre Zé Expedito.

O Terno do Mestre João Farias e o Terno do Mestre Zanza utilizam bandeiras de Nossa Senhora do Rosário, pelo fato dos dois grupos serem devotos dessa Santa (FIG. 4, 5, 7 e 8). É importante destacar que as bandeiras de cada Terno apresentam indicações que deixam evidente a identidade do grupo (as bandeiras do Terno do Mestre João enfatizam o nome do bairro Camilo Prates, e as do Terno do Mestre Zanza evidenciam o nome do próprio Mestre).



FIGURA 7 – Bandeira do Terno do Mestre João Farias.



FIGURA 8 – Bandeira do Terno do Mestre Zanza.

O Terno do Mestre Zé Expedito, por ser devoto de São Benedito, conduz bandeiras que simbolizam esse santo (FIG. 5 e 9). O nome do Mestre também é destacado na bandeira.



FIGURA 9 – Bandeira do Terno do Mestre Zé Expedito.

Atualmente, conforme pode ser identificado nas FIG. 4 e 5, cada um dos Ternos de Nossa Senhora do Rosário tem utilizado duas bandeiras. Entre os três grupos, o Terno de São Benedito é o que utiliza o maior número de bandeiras na atualidade, fazendo uso de 4 estandartes durante a sua performance (FIG. 6). Em Montes Claros não existe nenhum Terno de Catopês do Divino Espírito Santo, sendo este Santo representado pelas duas Marujadas e pelos Caboclinhos.

Os andores e as imagens dos santos

As imagens dos santos são uma forte referência para a estruturação do ritual. Elas estão presentes durante os cortejos dos reinados e do império, durante as missas dos santos e durante a procissão e a missa de encerramento.

Nos Reinados de Nossa Senhora do Rosário e de São Bendito, no Império do Divino Espírito Santo, e durante a procissão de encerramento da Festa, os andores que carregam as imagens dos santos são conduzidos pelas ruas do centro da cidade num cortejo que se desenvolve no ritmo da música dos Catopês (FIG. 10 e 11).



FIGURA 10 – Andor, com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, conduzido durante o cortejo do Reinado de Nossa Senhora.



FIGURA 11 – Andor, com a imagem de São Benedito, conduzido durante o cortejo do Reinado de São Benedito.

Os andores com as imagens são levados até a igreja de Nossa Senhora do Rosário onde, a cada dia da Festa, acontece uma missa em homenagem ao santo devotado naquele dia, e são colocados no altar onde permanecem durante toda a missa (FIG. 12).



FIGURA 12 – Andor, com a imagem do Divino Espírito Santo, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário no dia do império e da celebração da missa em homenagem ao santo.

As imagens dos santos são representações simbólicas que recebem as oferendas, as preces, as promessas, as saudações, e todas as demais honras e pedidos dos fiéis nesse contexto. Durante a missa, os Ternos cantam e celebram as divindades, presentes

espiritualmente na fé de cada devoto, e fisicamente nas representações plásticas das imagens sagradas (FIG. 13, 14 e 15).



FIGURA 13 – Imagem de Nossa Senhora do Rosário.



FIGURA 14 – Imagem de São Benedito.



FIGURA 15 – Imagem do Divino Espírito Santo.

Os mastros e suas bandeiras

Na configuração da representação religiosa dos Catopês o levantamento do mastro é uma das mais importantes expressões de fé, devoção e homenagem ao santo celebrado. A cerimônia do levantamento do mastro tem início com uma outra parte importante do ritual: a busca das bandeiras. Esses símbolos ficam guardados durante um ano na casa dos mordomos (FIG. 16, 17 e 18), conforme descrito no capítulo 1.



FIGURA 16 – Bandeira do mastro de Nossa Senhora do Rosário.



FIGURA 17 – Bandeira do mastro de São Benedito.



FIGURA 18 – Bandeira do mastro do Divino Espírito Santo.

Durante o levantamento dos mastros com as bandeiras de cada santo (FIG. 19), os Ternos tocam e cantam em conjunto, enquanto o som dos sinos e dos fogos, bem como o fenômeno visual que esses últimos oferecem, compõem a sonoridade e o aparato plástico da cerimônia (FIG. 20). Finalizada essa obrigação cada Terno realiza a sua performance, em separado, em torno do mastro erguido (FIG. 21).



FIGURA 19 – Mestre Zé Expedito (à esquerda) e Mestre Zanza (à direita) levantando o mastro com a bandeira de São Benedito.



FIGURA 20 – Fogos de artifício durante o levantamento do mastro de São Benedito.



FIGURA 21 – Integrantes do Terno do Mestre João Farias cantando ao redor do mastro com a bandeira de Nossa Senhora do Rosário.

O público presente assiste a essa solenidade sagrada e, encerrada a performance dos grupos ao redor do mastro, os fiéis acendem velas e rezam ao “pé” desse símbolo que representa uma ligação direta entre o homem e as divindades adoradas, devotadas e festejadas pelos Catopês e pelos grupos de Marujos e Caboclinhos de Montes Claros (FIG. 22).

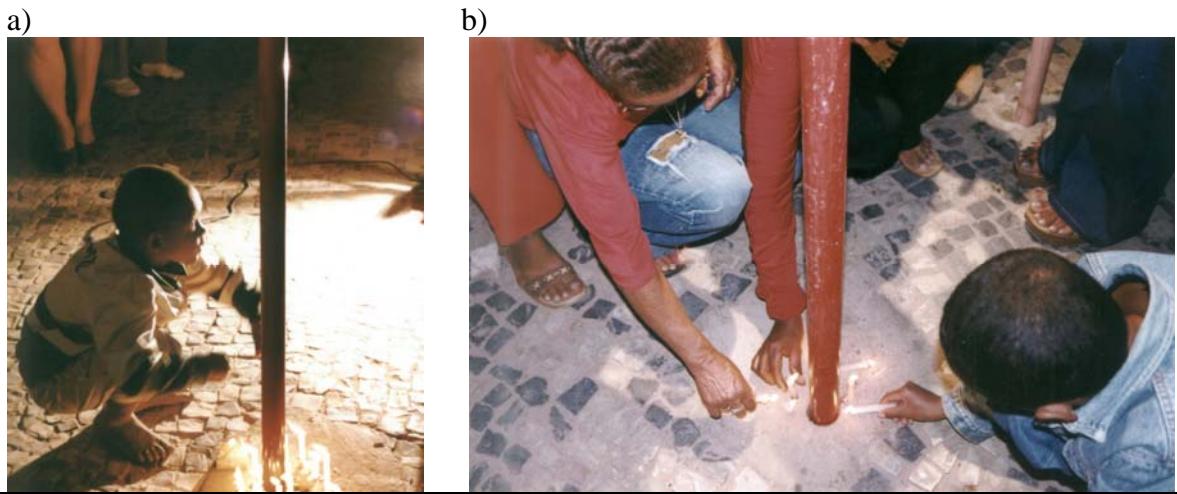


FIGURA 22 – Velas e fiéis no mastro com a bandeira de Nossa Senhora do Rosário.

A música dos Catopês: expressão e comunicação de religiosidade, fé e devoção

Esse complexo e expressivo sistema religioso, com todos os seus símbolos e suas representações, toma forma e se desenvolve a partir da performance musical. Performance que incorpora esses elementos e, associada a eles, dá vida, sentido e expressão ao rito, fazendo da fé e da devoção dos Catopês um sistema de comunicação múltipla que é ouvido, assistido e apreciado pela sociedade montesclarense (QUEIROZ, 2003a).

Para autores que têm se dedicado a compreender a religião em suas distintas expressões sociais, a arte, e destaco dentro desse universo a música, se constitui como uma das manifestações mais próximas dos sistemas religiosos e presentes em sua estruturação. Os fenômenos artísticos/musicais, junto com outros fatores da expressão humana, se configuram como aspectos essenciais ao equilíbrio da sociedade (LABURTHE-TOIRA; WARNIER (1997, p. 269).

Alam Merriam (1964) ao conceber as dez funções sociais da música, destaca a função religiosa como importante característica do fenômeno enquanto expressão sociocultural, demonstrando o forte elo de ligação existente entre música, religião e sociedade. No contexto dos Catopês, a inter-relação dessa tríade constitui o que pode ser denominado de “o mundo religioso” da manifestação. Mundo onde a performance musical reúne imagens, gestos, dança, ritmo, melodia, letras e fatores múltiplos, característicos das culturas de tradição oral, que evidenciam a música desses grupos como um elemento que não pode ser separado de toda a constituição simbólica que faz parte da sua prática, dos seus usos e das suas funções. Percebe-se o ritual religioso dos Catopês como uma das muitas manifestações que, de acordo com as perspectivas de Angela Lühning, têm todos os seus

ensinamentos transmitidos oralmente, codificando sua dimensão religiosa não apenas pela palavra (falada e cantada), mas, também, pelos aspectos corporais e rítmicos (LÜHNING, 2001, p. 114).

A junção de cânticos poéticos de conteúdos históricos e sagrados, relacionados aos santos de devoção, aos vestuários, às bandeiras, aos emblemas, etc. se combinam no que Luz (2000, p. 252), denominou de “espaço lúdico e sagrado”. Um espaço que não é constituído somente pelos seus aspectos físicos, mas, principalmente, pelos significados que esses elementos estabelecem no contexto do qual fazem parte.

As múltiplas facetas do fenômeno religioso dos Catopês, discutidos neste capítulo, deixam evidente que a música tem, nesse universo, um significado extra-mundano, que a desloca de um elemento trivial do mundo social, transformando-a em um símbolo que permite aos devotos da manifestação estabelecerem momentos especiais e extraordinários. Momentos que são constituídos pelo contato com o mundo sagrado, com os santos que dão sentido e significado ao ritual e, muitas vezes, às vidas dos seus praticantes (QUEIROZ, 2003b).

No mundo musical e religioso dos Catopês, a relação entre música e religião, bem como o papel que a expressividade religiosa exerce no âmbito de constituição e estruturação da música, caracterizam a base das representações simbólicas da manifestação.

Dessa forma, música e religião são fatores indissociáveis nesse contexto, configurando na sua junção aspectos fundamentais para a definição e a estruturação da prática musical. Pensar a música sem a religião – ou a religião sem a música – significa, nessa expressão cultural, esvaziar o significado desses dois elementos, diminuindo o valor que eles têm e que simbolizam para os Catopês.

Música, fé e devoção constituem, então, o alicerce da expressão religiosa cantada e celebrada na performance musical desse grupos. Expressão que traduz e comunica as crenças, os mitos e toda a complexidade ritual desse universo, se configurando não só com um fator de motivação para (re)viver e (re)atualizar a manifestação a cada ano, mas principalmente se caracterizando como um dos mais importantes aspectos que constituem a performance musical desse Ternos.

CAPÍTULO 5

Transmissão musical nos Ternos de Catopês

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

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

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

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

A transmissão musical numa perspectiva etnomusicológica

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

¹ I do Believe that the way in which a society teaches its music is a matter of enormous importance for understanding that music [...].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...] [há] estruturas da música Venda que podem ser ouvidas e aprendidas por qualquer ser humano que possa perceber e reproduzir padrões sonoros. [...] Mas há outros aspectos da tradição musical [...] que não podem ser aprendidos exceto por uma total participação na sociedade Venda e pela assimilação inconsciente de processos sociais e cognitivos sobre os quais a cultura é criada⁵ (BLACKING, 1995c, p. 58, tradução minha).

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

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

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

Aprendendo a fazer música nos Ternos de Catopês

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

As situações de ensino e aprendizagem musical nos Catopês

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

A performance coletiva

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

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

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

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

[...] eram dezesseis horas e vinte e três minutos quando entramos no ônibus para retornar à Montes Claros. As roupas empoeiradas pelas ruas sem calçamento da cidade [Glaucilândia, localizada a 30km de Montes Claros] e molhadas de suor, somadas ao cansaço de quem estava preparado para as atividades do dia desde nove horas da manhã, fazia do ônibus um local confortável e adequado para o descanso naquele momento. No entanto, bastou o início da viagem para os meninos⁶, começarem a cantar as músicas principais do repertório [...]. Durante toda a trajetória eles cantaram e brincaram com as músicas, e os que tinham maior conhecimento das letras corrigia e ensinava os outros. Percebi que naquele momento muitos assimilaram trechos que cantavam, cotidianamente, sem ter noção do que de fato a letra dizia[...]. O ônibus na nossa volta para casa, depois de mais esse dia de dedicação ao Terno, serviu como um importante local para a assimilação de aspectos musicais fundamentais dos cantos, onde, de forma coletiva naquela situação, todos ensinavam e todos aprendiam (QUEIROZ, 2004c).

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

Os ensaios e os desfiles

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

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

Os processos de transmissão

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

A imitação

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

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

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

O depoimento de Arnaldo⁷, integrante do Terno do Mestre Zanza, retrata como a aprendizagem se apóia na inserção do iniciante ao ato de tocar, sendo que os mais experientes dão suporte, através de sua prática, para a assimilação dos padrões musicais básicos. Perguntado sobre como os meninos aprendem a tocar, Arnaldo declara:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mestre João: *Prá ensinar? [...] cês escuta, né possível! [...] cês escuta. é todo mundo cantar.*⁹

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

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

A experimentação

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

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

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

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

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

As correções e ensinamentos

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

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

Os elementos musicais enfatizados nos processos de transmissão

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

¹⁰ Entrevista gravada em MD no dia 20/08/2004

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO 6

A performance musical dos Ternos de Catopês

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A música dos Catopês: estruturas e características

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

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

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

Os instrumentos musicais

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

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

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

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

As Caixas

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

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



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



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

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



FIGURA 3 – Tamanhos e execução das caixas.

Os Chamas

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



FIGURA 4 – Chama do Terno do Mestre João Farias.

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

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



FIGURA 5 – Tocadores do chama.



FIGURA 6 – Execução do chama.

Os Tamborins

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



FIGURA 7 – Tamborim e chama.

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



FIGURA 8 – Tamborins do Terno do Mestre João Farias.

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



FIGURA 9 – Tamborim sextavado.



FIGURA 10 – Tamborim do Mestre João Farias.

Os Pandeiros

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



FIGURA 11 – Pandeiros do Terno do Mestre João Farias.



FIGURA 12 – Fundo do pandeiro.

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

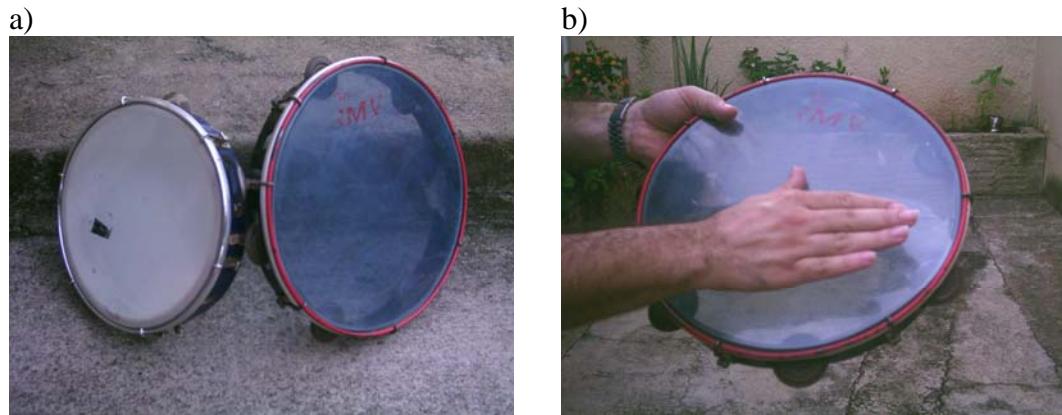


FIGURA 13 – Pandeiros industriais do Terno do Mestre João Farias.

O Chocalho

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



FIGURA 14 – Chocalho do Terno do Mestre João Farias.

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



FIGURA 15 – Execução do chocalho.



FIGURA 16 – Chocalho de Juvenal.

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

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

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

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

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

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

As Caixas

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



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

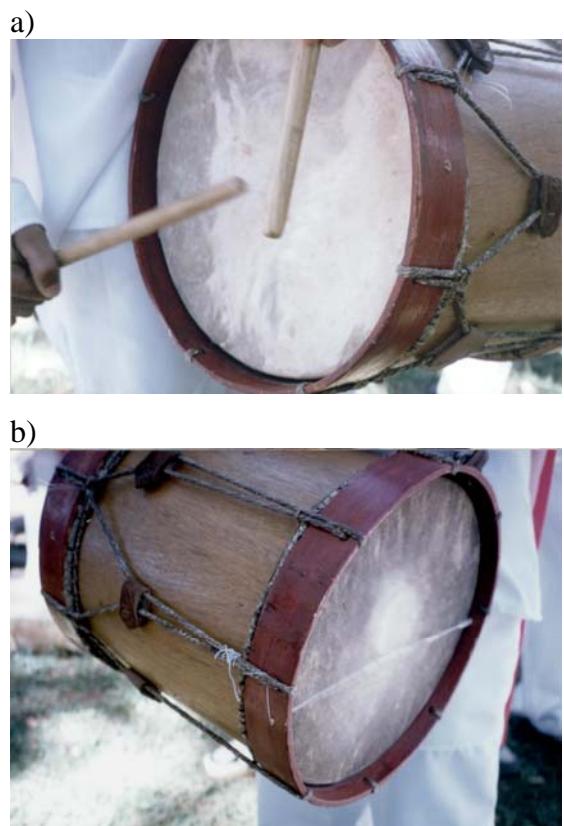


FIGURA 18 – Execução, pele de resposta e esteira da caixa.

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

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

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



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

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

Os Chamas

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

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

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

a)



b)



FIGURA 20 – Chamas do Terno do Mestre Zanza.

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

Os Tamborins

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

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



FIGURA 21 – Tamborim do Terno do Mestre Zanza.



FIGURA 22 – Dois tamborins distintos.

Os Pandeiros

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



FIGURA 23 – Pandeiros do Terno do Mestre Zanza.



FIGURA 24 – Fundo do pandeiro.

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

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

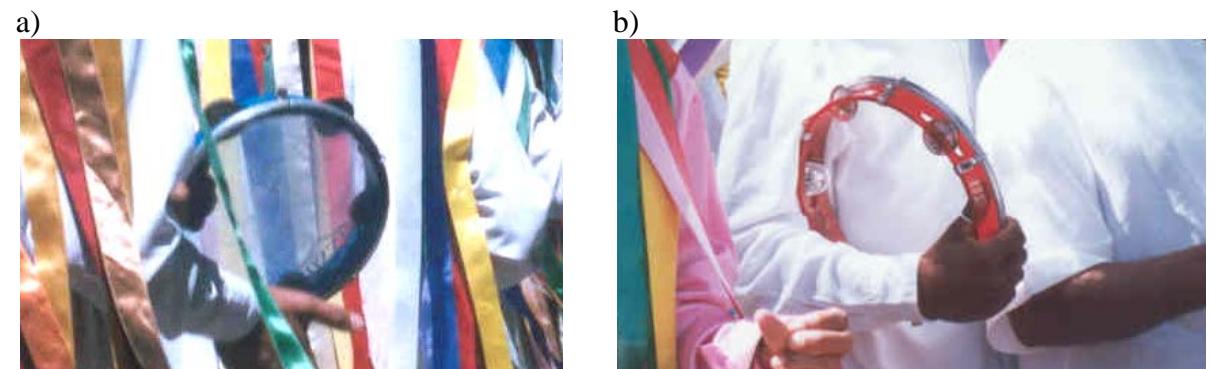


FIGURA 25 – Pandeiros industrializados do Terno do Mestre Zanza

Os instrumentos do Terno de São Benedito do Mestre Zé Expedito

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

As Caixas

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

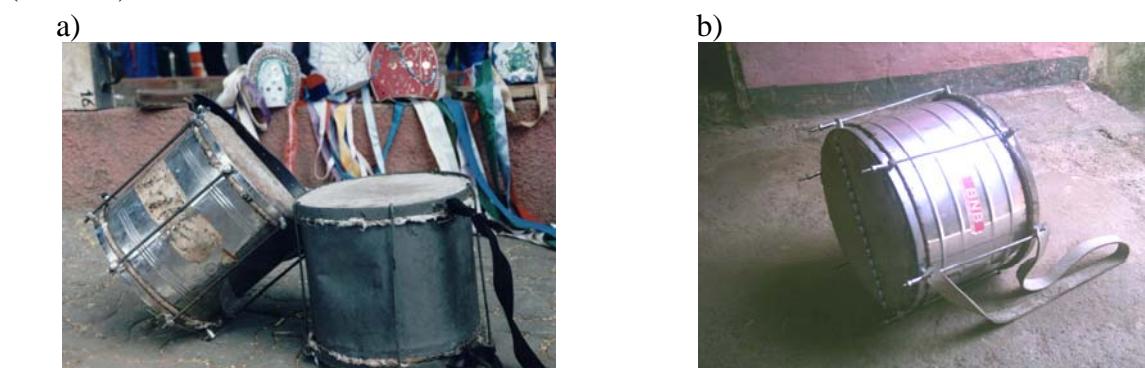


FIGURA 26 – Caixas do Terno do Mestre Zé Expedito.

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



FIGURA 27 – Execução da caixa.

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



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

Os Tamborins

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

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



FIGURA 29 – Tamborins do Terno do Mestre Zé Expedito.

Os Pandeiros

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

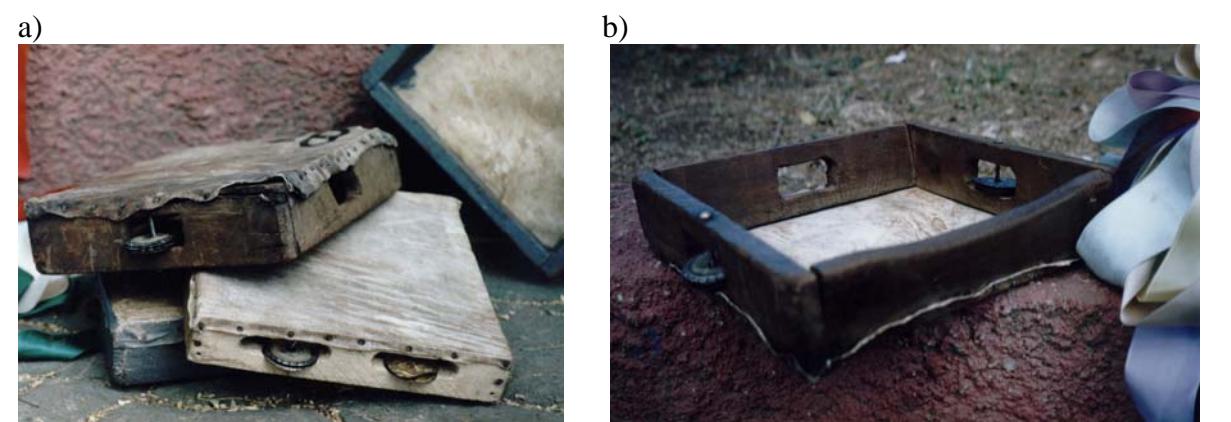


FIGURA 30 – Pandeiro do Terno do Mestre Zé Expedito.

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

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

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

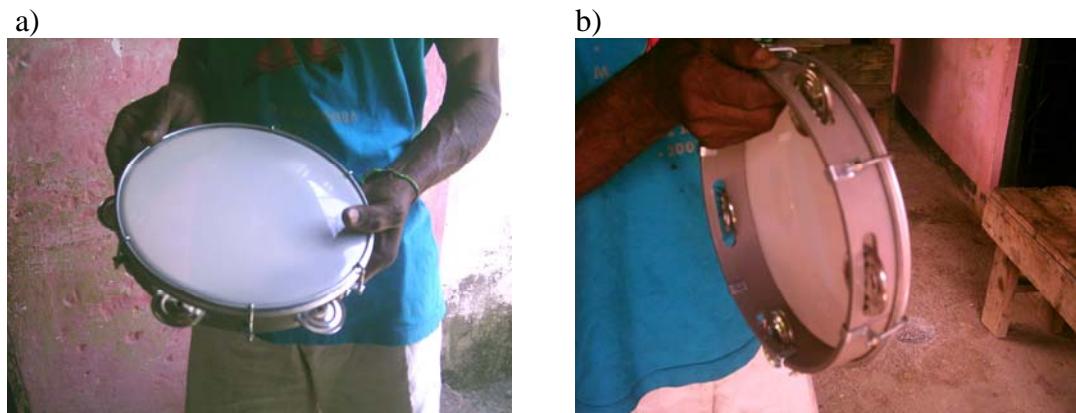


FIGURA 31 – Pandeiros industrializados do Terno do Mestre Zé Expedito.

O Chocalho

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

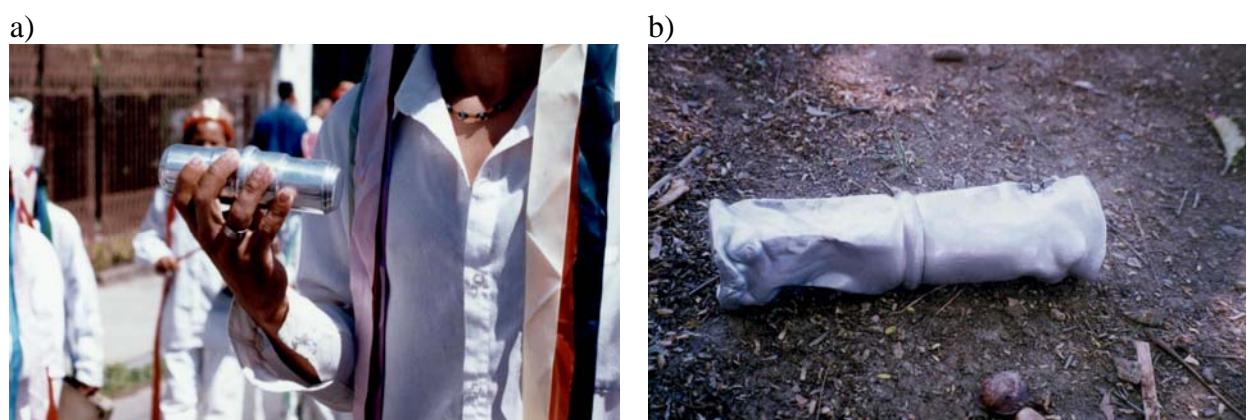


FIGURA 32 – Chocalhos do Terno do Mestre Zé Expedito.

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

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

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 idiófone 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”⁸. Nketia exemplifica essa afirmação descrevendo que “a música de um instrumento que tem uma extensão de somente dois ou três tons pode ser efetivamente

⁸ [...] absence of melody or the lack of melody sophistication.

satisfatória para seus executantes e seus ouvintes se ela provoca suficiente interesse rítmico”⁹ (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

⁹ The music of 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 chamas, os tamborins, os pandeiros e os chocinhos 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.

Motivo 1
Caixa

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

Motivo 2
Caixa

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

Motivo 3

Caixa

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).

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.

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.

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.

Marcha $\bullet = 65$

Pandeiro

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 freqüência durante a performance.

Marcha $\bullet = 65$

Chocalho

Padrão Variação

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.

Marcha $\bullet = 65$

Caixa

Chama

Tamborim

Pandeiro

Chocalho

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

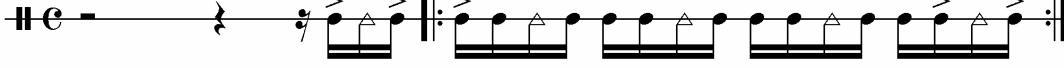
O Dobrado

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 

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 

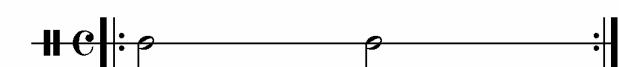
Chama 

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

Dobrado 

Chama 

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

Dobrado 

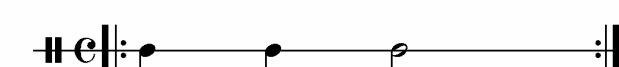
Chama 

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):

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Dobrado' and has a tempo marking of $\text{♩} = 100$. It consists of a single continuous line of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Chama' and also has a tempo marking of $\text{♩} = 100$. It features eighth notes with various rhythmic patterns: a single note, a pair of notes, a note followed by a rest, and a note with a curved line above it.

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).

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Dobrado' and has a tempo marking of $\text{♩} = 100$. It consists of a single continuous line of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Tamborim' and also has a tempo marking of $\text{♩} = 100$. It features eighth notes with various rhythmic patterns: a single note, a pair of notes, a note followed by a rest, and a note with a curved line above it.

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

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Dobrado' and has a tempo marking of $\text{♩} = 100$. It consists of a single continuous line of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Tamborim' and also has a tempo marking of $\text{♩} = 100$. It features eighth notes with various rhythmic patterns: a single note, a pair of notes, a note followed by a rest, and a note with a curved line above it.

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

The musical notation shows two staves. The top staff is labeled 'Dobrado' and has a tempo marking of $\text{♩} = 100$. It consists of a single continuous line of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Tamborim' and also has a tempo marking of $\text{♩} = 100$. It features eighth notes with various rhythmic patterns: a single note, a pair of notes, a note followed by a rest, and a note with a curved line above it. Below the staves, there is a legend: a solid black circle (●) followed by the text 'Batida normal com a baqueta' and a hollow circle with a cross (×) followed by the text '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 $\text{♩} = 100$

Pandeiro Padrão

Variação

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 $\text{♩} = 100$

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 Farias¹⁰ (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

¹⁰ 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.

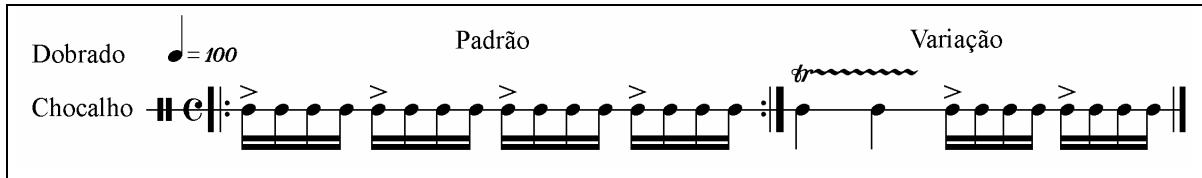


FIGURA 54 – Padrão rítmico do chocalho no dobrado do Terno do Mestre João Farias (CD 1 – Faixa 14).

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.

The musical notation for Figure 55 is a multi-staff system. The top staff is labeled 'Dobrado' with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. Below it are five more staves, each labeled with an instrument: 'Caixa', 'Chama', 'Tamborim', 'Pandeiro', and 'Chocalho'. Each staff shows a unique rhythmic pattern using various symbols like vertical strokes, horizontal dashes, and crosses. Vertical bar lines divide the measures, and horizontal bar lines separate the different instruments.

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).

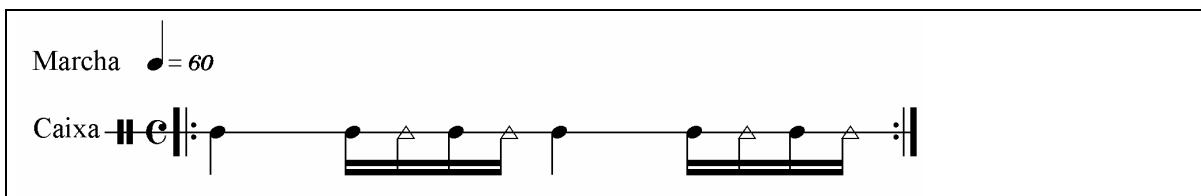


FIGURA 56 – Padrão rítmico da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 16).

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



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

Motivo 2



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

Motivo 3

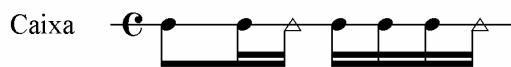


FIGURA 59 – Motivo rítmico 3 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 17).

Motivo 4



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 $\text{♩} = 60$

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

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

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).

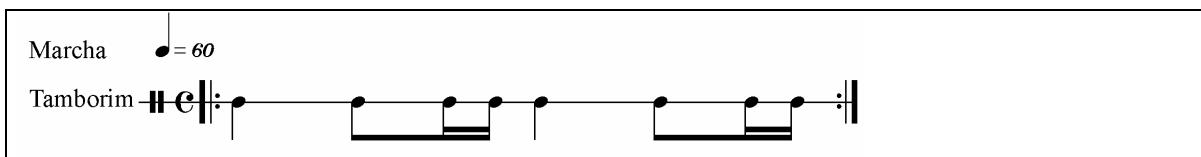


FIGURA 65 – Padrão rítmico do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 20).

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

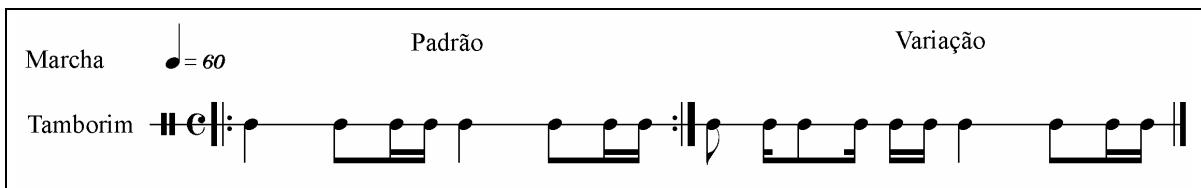


FIGURA 66 – Variação rítmica do tamborim na marcha do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 21).

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.

The musical notation shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of $\text{♩} = 60$. The first measure consists of a single eighth note followed by two eighth notes with horizontal wavy lines above them. The second measure consists of two eighth notes with horizontal wavy lines above them. The third measure consists of two eighth notes with horizontal wavy lines above them. The fourth measure consists of two eighth notes with horizontal wavy lines above them. The fifth measure consists of two eighth notes with horizontal wavy lines above them.

Marcha

Pandeiro

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.

The musical notation shows four staves: Caixa, Chama, Tamborim, and Pandeiro. The tempo is $\text{♩} = 60$. The Caixa and Tamborim staves show continuous eighth-note patterns. The Chama staff shows sustained notes. The Pandeiro staff shows eighth notes with horizontal wavy lines above them.

Marcha

Caixa

Chama

Tamborim

Pandeiro

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.

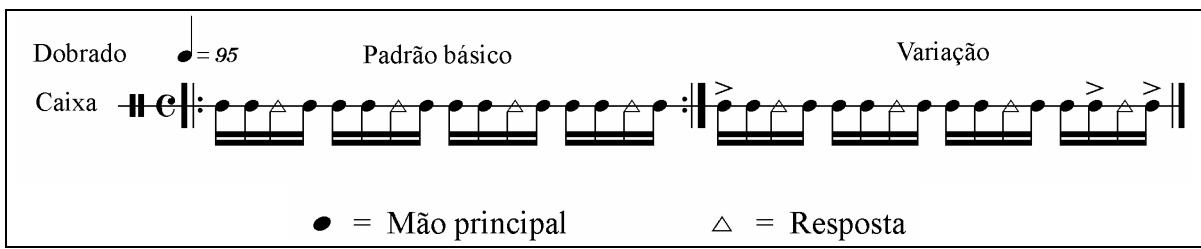


FIGURA 69 – Padrão rítmico e variação da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 23).

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).

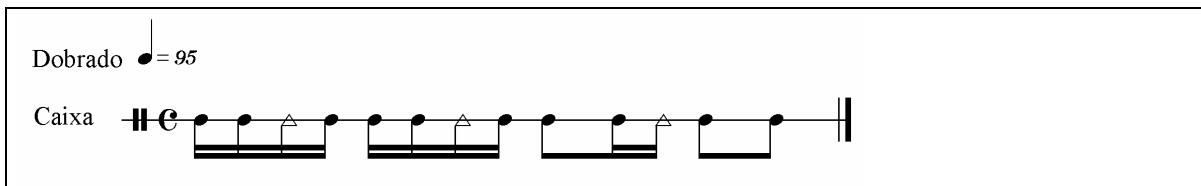


FIGURA 70 – Variação do padrão rítmico da caixa no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 24).

O Chama

Esse Terno utiliza um número significativo de chamas (de quatro a seis instrumentos) o que consequentemente 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

para os dois Ternos, mas que os tocadores do Terno do Mestre Zanza tende a utilizar simultaneamente um maior número de padrões.

Dobrado $\text{♩} = 95$
Chama

FIGURA 71 – Padrão rítmico 1 do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 25).

Dobrado $\text{♩} = 95$
Chama

FIGURA 72 – Padrão rítmico 2 do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 25).

Dobrado $\text{♩} = 95$
Chama

FIGURA 73 – Padrão rítmico 3 do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 25).

A partir desses padrões rítmicos do chama (FIG. 71, 72 e 73) apresentado a seguir uma perspectiva de estruturação rítmica desse instrumento no dobrado (FIG. 74).

Dobrado $\text{♩} = 95$
Caixa

FIGURA 74 – Estruturação rítmica do chama no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 25).

O Tamborim

O padrão básico do tamborim desse Terno também apresenta semelhanças com os padrões utilizados no Terno do Mestre João Farias. Descrevo abaixo dois exemplos: um que representa o padrão fundamental que caracteriza o ritmo do tamborim nesse Terno (FIG. 75), e outro que demonstra uma variação rítmica a partir da base essencial que configura o ritmo desse instrumento no Terno do Mestre Zanza (FIG. 76).

Dobrado $\text{♩} = 95$
Tamborim

FIGURA 75 – Padrão rítmico do tamborim no dobrado do Terno do Mestre Zanza (CD 1 – Faixa 26).

Dobrado = 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 = 95

Pandeiro

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 $\bullet = 95$

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 Expedito

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

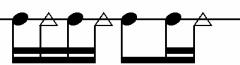


FIGURA 80 – Motivo rítmico 2 da caixa na marcha do Terno do Mestre Zé Expedito (CD 1 – Faixa 30).

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 $\text{♩} = 60$

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 $\text{♩} = 60$

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.

Motivo 3

Caixa

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 assuma 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).

Marcha $\text{♩} = 60$

Tamborim

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.

Marcha $\text{♩} = 60$

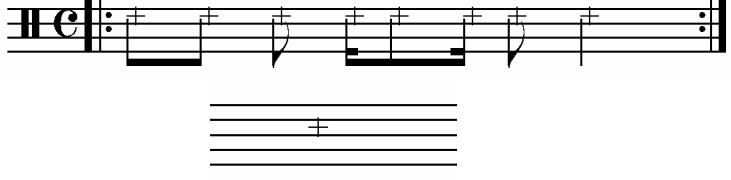
Tamborim

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 $\text{♩} = 60$

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 rítmicamente 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).

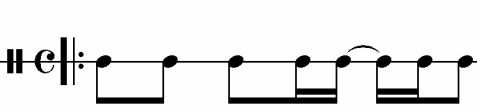
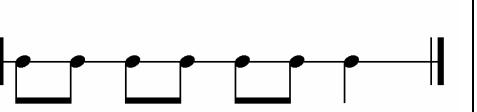
Marcha	Padrão	Variação
Chocalho $\text{♩} = 60$		

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 $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 60$

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 $\text{♩} = 85$

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 $\text{♩} = 85$

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 $\text{♩} = 85$

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 Expedito¹¹ (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 $\text{♩} = 85$

Padrão

Chocalho

Variação

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).

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

Dobrado $\text{♩} = 85$

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 chamas, 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 eleger, 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”¹², 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.

¹² 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 essas 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)¹³.

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)¹⁴. Após essa afirmação o Mestre lembra a música que ele iria cantar durante a visita do Divino na Festa de 2004 (FIG. 97).

The musical score consists of three staves of music in common time, key signature of one flat. The lyrics are:

Vi - va o Di - vi - no _____ Es - pi - rí - to San - to _____ Vi - va o Di - vi - no _____
 4
 Es - pí - ri - to - San - to _____ es - se San - to é San - to Ze - e us _____ ao Di - vi - no Es pi - rí - to San - to _____
 7
 es - se San - to e San - to Ze - e us _____ ao Di - vi - no Es - pi - rí - to San - to _____

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

The musical score consists of two staves of music in common time, key signature of one sharp. The lyrics are:

Já o rom - pê ____ do dia já o rom - pê ____ da ho ra já o rom pê ____ do dia já o rom - pê ____ da
 5
 ho ra vi - va o ____ Di vi - no e Nos - sa ____ Se - nho - ra vi - va o ____ Di vi - no e Nos - sa ____ Se - nho - ra

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

¹³ Entrevista gravada em MD em 20/08/2004.

¹⁴ 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 presente¹⁵. 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

¹⁵Vale 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).

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

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

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 musica 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)¹⁶.

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 ficano o quê? tem paciênça! o quê que é isso? isso num é música de entrar na igreja não!”. Ele foi e falô: “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)*¹⁷.

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).

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

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

The musical score consists of four staves of music in common time, key signature of one flat. The lyrics are:

Ô bam ba ia bam ba ia bam ba ia
ô bam ba ia bam ba ia bam ba ia mas
o ho mem que não é ho mem ti ra a cal ça e ves te sa ia mas
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.

The musical score consists of two staves of music in common time, key signature of one flat. The lyrics are:

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 Nossa Rei Passar”¹⁸ (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 devação (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 ____ ê ____
— meus ca - ma - ra - da ____ ê ____ meus ca - ma - ra - da ____

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

¹⁸ 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”.

Mestre

2

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

8

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 - mho - ra a - té pa - ra o a - no que vem a - té

13

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 c a - té pa - ra o a - no que ve - em

19

Nos - sa Se - nho - ra

22

22

25

28

28

31

31

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

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

pa-ra o a-no que ve-em

Nos-sa Se-nho-ra 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

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

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

¹⁹ 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/espaço” (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

círculo 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, sinesteticamente se conjugam constituindo a performance musical tanto em suas dimensões gerais dentro dos Catopês, quanto 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 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____
 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 pa - ra fes - te - já - a____
 pa - ra fes - te - já - a____
 pa - ra fes - te - já - a____
 pa - ra fes - te - já - a____

8 Nos - sa Se - nho - ra____ ê____ lá no seu al - tá - a____

13

13 Nos - sa Se - nho - ra____ ê____ lá no seu al - tá - á____ ho____ je é o nos - so di - a____

17

17 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 entra-re ê - ê - ê mos
em ca - sa san-an-ta nós entra-re ê - ê - ê mos oi com pra-zer
— e a - le - gri - i - i - a oi com pra-
zer - e - e - e a - le - gri - i - i - a

FIGURA 110 – Música: “Em Casa Santa”²⁰ (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 montesclarensse

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.

²⁰ 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 musical score consists of three staves of music in common time, key signature of one flat. The lyrics are:

Che - gô, che - gô, che - gô ge - ne - ral che -
 4
 gô che - gô che gô ge ne ral mu - la - ti - nha que va - mos ha - vê - ê é o a
 7
 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 musical score consists of three staves of music in common time, key signature of one flat. The lyrics are:

Mon - tes Cla - ro Mon - tes Cla - ro ter - ra de grande be - le - za Mon - tes
 4
 Cla - ro Mon - tes Cla - ro ter - ra de grande be - le - za Mon - tes Claro-ar - ra - ía da for - mi - ga tras - for -
 7
 mar - es - sa lin - da prin - ce - sa Mon - tes Claro ar - ra - ía da for - mi - ga transfor - mar essa lin - da prin - ce - sa

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

The musical notation consists of two staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time (C). The bottom staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time (C). The lyrics are:

8 Quem me en-si-nô a na-dá que me en-si-nô a na-dá foi foi ma-ri-nhê-ro
4 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 Ensou 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.

The musical notation consists of three staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time (C). The middle staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time (C). The bottom staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time (C). The lyrics are:

8 Oi dói dói dói co-ra-ção no pei-to des-sa mu-la ta
4 dói dói dói co-ra-ção no pei-to des-sa mu-la - ta oi dói dói dói co-ra-ção mas mu-
7 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).

The musical notation consists of two staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time (C). The bottom staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time (C). The lyrics are:

8 Fui no ma-to cu-mê mu-ri-ci fui no ma-to cu-mê mu-ri-ci a ca-be-ça me
4 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).

Solo

Coro

1
8 Ô carimbo-lá ____ ô carimbo-lá ____

4
8 é o bi - cho do ma - to ca - rim - bo - lá ele su - biu na pa - rede ca - iu lá ____

4
8 ai ca - rim - bo - lá ____ ô ca - rim - bo - lá ____

4
8 é o bi - cho do ma - to ca - rim - bo - lá ele su - biu na pa - rede ca - iu lá ____

7
8 é - vem é - vem a - cu - lá ____

7
8 é o bi - cho do ma - to ca - rim - bo - lá ele su - biu na pa - rede ca - iu lá ____

10
8 ai ca - rim - bo - lá ____ oi ca - rim - bo - lá ____

10
8 é o bi - cho do ma - to ca - rim - bo - lá ele su - biu na pa - rede ca - iu lá ____

13
8 é - vem é - vem a - cu - lá ____

13
8 é o bi - cho do ma - to ca - rim - bo - lá ele su - biu na pa - rede ca - iu lá ____

16
8 ai ca - rim - bo - lá ____ oi ca - rim - bo - lá ____

16
8 é o bi - cho do ma - to ca - rim - bo - lá ele su - biu na pa - rede ca - iu lá ____

19
8 ô ca - rim - bo - lá ____ ô ca - rim - bo - lá ____

19
8 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-saé tão bem fei-tia por den-tró por fo-ra não por den-tró cra-vo de ro-sa por fo-ra man-ge-ri-cão

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-saé tão bem fei-tia só por dentro por fo - ra nã-ão por den - tro cra-vo de ro-sa por fo-

10
ra man-ge - ri-cã - ão por fo - ra man-ge - ri-cã - ão

13
Deus lhe sal-ve ca - sa san-ta on-de

138
Deus fez a morada onde mora o ca-liz ben-to e a ós-tia con-sa-gra-da e a ós-tia con-sa-gra-da

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

Coro
8

5
mas

8 vi viva o Di vi no meu san tim que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

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

13
mas

138
8 vi viva o Di vi no meu san tim que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

17
 vi va o Di ví 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

178

21
 vi va o Di ví no meu san tim que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

218

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

258

29
 vi va o Di ví no meu san tim que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

298

33
 vi va o Di ví no meu san tim que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

338

37
 vi va São Be ne di to e o nossos com pa nhê ro que a té lá prá o a no nós tor na a qui vol tá a

378

41
 vi va o Di ví no meu san tim que ri do se os seus mila gre que tem nos va li do

418

45
 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

458

vi va o Di ví no meu san tim 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 Mestres²¹, 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 impostação 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.

A musical score for soprano voice, page 8. The key signature is A major (three sharps). The time signature is common time (C). The vocal line consists of eighth and sixteenth note patterns, with lyrics in Portuguese: "Eu vou chorá", "eu vou chorá", and "eu vou chorá se vo - cê me a-ban-do - ná". The vocal range starts at approximately middle C and goes up to G.

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

²¹ 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^{as}, 4^{as}, 5^{as}, ou 6^{as}, 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.

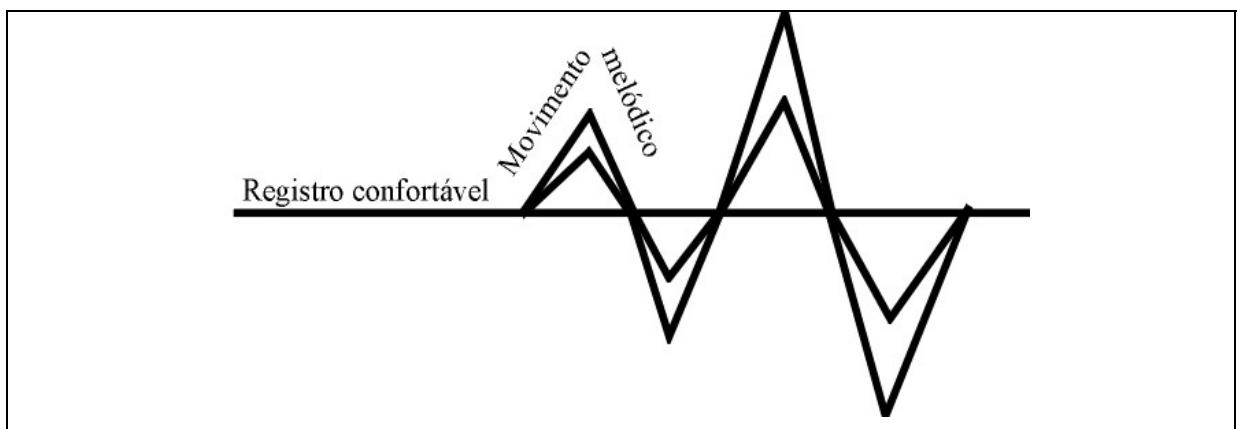


FIGURA 121 – Distanciamento das vozes a partir do movimento melódico

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 mantém 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 ás 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 3^a 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 3^a 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.

The musical notation consists of a single staff in G major (two sharps) and common time (indicated by 'C'). The melody begins with a rest followed by a eighth note. The lyrics start with 'Viva São Be-ne-di-to que tá no al-tá o que tá me cha-ma-no que va-mo lá'. The melody continues with a series of eighth and sixteenth notes, primarily on the G, B, and D strings of a guitar-like instrument. The notation shows various rhythmic patterns, including eighth-note pairs and sixteenth-note groups.

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).

Solo

Coro

3

8

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

3

8

ê va mo se em

3

8

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

3

8

ô já va-mo se em-bo-ra va-mo se em-

6

8

bo-ra

3

8

ê va-mo se em - bo-ra

8

bora

3

8

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

9

8

ê va-mo se em - bo-ra

3

8

ê va - se em -

8

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

3

8

ô já ma-mo se em-bo-ra va-mo se em-

12

8

bo-ra

3

8

ê va-mo se em - bo-ra

8

bo - ra

3

8

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

15

8

ê va-mo se em - bo - ra

3

8

ê - va - mo se em -

8

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

3

8

ô ja vai se em-bo ra ê vai se em -

8

ra - ra

3

8

ê - va - mo se em - bo - ra

The musical score consists of two staves of music in common time, key signature of one flat. Measure 18 starts with a half note followed by an eighth-note pattern. Measure 19 begins with a quarter note. Measures 20 and 21 show eighth-note patterns with measure groupings indicated by brackets above the notes. Measure 22 starts with a half note. Measures 23 and 24 also feature eighth-note patterns. The lyrics are written below the notes, corresponding to the vocal parts.

18
bo-ra ô prin - ce - sa Se - nho - ra é vai se em - bo - ra
ê - va - mo se em - bo - ra
21 ô nós vai no Ro-sá - rio nós vai se em - bo - ra ô já vai no Ro-sá - rio nos vai se em -
bo - ra
ê va mo se em - bo - ra
24 bo - ra ô já va - mo se em - bo - ra ê va - mo se em - bo - ra
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 concentração²², a primeira música chama o grupo para a caminhada em direção ao Rosário (FIG. 123)²³; 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 manhã²⁴; 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

²² 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.

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

²⁴ 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 término 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 Santa²⁵” (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. 117a²⁶) 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 musical notation consists of two staves of music. The top staff starts with a treble clef, a key signature of four flats, and a common time signature. It features eighth-note patterns and rests. The bottom staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It also features eighth-note patterns and rests. The lyrics are written below the notes:

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 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.

²⁵ Durante a missa essa música é cantada somente com o seu verso principal

²⁶ 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 cêns 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)²⁷.

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)²⁸.

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

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

²⁸ 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

Coro

4

7

10

13

Deus te salve casas santas aonde Deus fez a morada onde;

mora o ca-liz ben-to e a hós-tia con sa gra da e a hós-tia con sa gra da __;

Deus lhe

salve ca-sa san-ta on-de Deus fez a morada on-de mora o ca - liz ben - to e a

Deus lhe salve ca-sa san-ta a-on-de

hós-tia con sa gra da e a hós-tia con sa gra da __;

Deus fez a morada on-de mora o ca - liz ben - to e a hós-tia con sa gra da e a hós-tia con sa gra da __;

16

16
hós-tia con sa gra da —

16
8 Deus lhe sal-ve ca-sa san-ta on-de Deus fez a mo-ra-da on-de

19

19
es-sa

19
8 mo-ra o ca - lis ben-to e a hós-tia con sa gra da e a hós-tia con sa gra da —

22

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-

22
8

25

25
ra man-ge - ri-cã - ao por fo - ra man-ge - ri-cã - ão —

25
8 Deus lhe sal ve Ca - sa San-ta on de

28

28
8 Deus fez a mo ra da on de mo ra o ca - lis ben-to e a hós-tia con sa gra da e a

31

31
vou lhe pe - di Nos-sa Se-nho-ra ho-je é o no - so di-a que vi-

31
8 hós-tia con sa gra da —

34

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 - lis 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 - lis ben - to e a hós - tia con - sagra - 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 - lis 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 sua 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 estudas 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 montesclarensse. No entanto, o conhecimento restrito das finalidades e dos elementos fundamentais da manifestação faz com que grande parte da população de Montes Claros não comprehenda, 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, consequente, 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 estruturações 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 chamas, 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 idiossincrasias 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 imposição 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: Italiana, 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.
- _____. *Cavalhadas 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: Papirus, 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 Pece).

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: CEAQ, 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.). Emanação. 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-brasiliense. *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 MUSICOGIA, 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. *Ensinoando 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