

A particularidade universal da performance musical: articulações entre o global e o local nos Catopês em Bocaiuva – MG

Fábio Henrique Gomes Ribeiro

Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Este texto discute o processo de construção e desconstrução do conceito de performance musical a partir da realidade etnográfica de dois Ternos de Catopês em Bocaiuva-MG. Os Catopês são grupos pertencentes ao Congado, expressão dramático-musical afro-brasileira que articula o catolicismo popular e a celebração de seus antepassados escravizados. Com base em pesquisa de campo e pesquisa bibliográfica, eu examino o conceito de performance nos âmbitos epistemológicos mais próximos da realidade musical dos grupos e das perspectivas e abordagens antropológica e etnomusicológica, buscando diálogos entre os pressupostos teóricos e o contexto etnográfico. Eu argumento que tais reflexões apontam para a necessidade de uma concepção de performance que seja tanto aplicável ao contexto idiossincrático da manifestação musical quanto reconhecível dentro de um corpo teórico que se mostra múltiplo e de complexa definição. Ainda, no que diz respeito à abordagem da realidade performática estudada, a etnomusicologia apresentou-se como eixo epistemológico intercessor dos estudos da performance e dos estudos antropológicos e musicológicos.

Palavras-chave: Performance. Cultura Popular. Catopês. Etnomusicologia.

The universal peculiarity of musical performance: connections between global and local in the Catopês in Bocaiuva-MG

Abstract: This paper discusses the process of construction and deconstruction on musical performance concept about two Catopês groups in Bocaiuva, state of Minas Gerais, Brazil. The Catopês belong the Congado, an Afro-Brazilian musical expression that brings together folk Catholicism and celebration enslaved ancestors. Based on fieldwork and bibliographic research I examine the performance concept in epistemological dimensions close to groups' musical context and anthropological and ethnomusicological approaches, searching for dialogues between theoretical basis and the ethnographic context. I argue that such reflections highlight the need for understanding performance as much as applicable to the idiosyncratic context of musical phenomenon as understandable within a theoretical framework that shows multiple and complex definitions. In addition, in relation to the groups' performances approach the ethnomusicology reveals itself as epistemological intercessor of performance studies, anthropology and musicology.

Key words: Performance. Popular Culture. Catopês. Ethnomusicology.

Introdução

Uma perspectiva paradoxal envolvendo reflexões sobre particularidades e universalidades do universo músico-perfomático pode induzir discussões meramente retóricas e conclusões pouco claras. Entretanto, esse não é o objetivo, nem tampouco criar apenas uma frase de efeito. Trata-se, antes de tudo, do resultado sintético de algumas reflexões realizadas à partir de um estudo, conduzido entre os anos de 2009 e 2011, que visou compreender a *performance* musical dos Ternos de Catopês¹ *Nossa Senhora do Rosário* e *Divino Espírito Santo*, na cidade de Bocaiuva, situada na região norte do estado de Minas Gerais (RIBEIRO, 2011).

Aqui, de modo mais particular, apresento as principais reflexões sobre o processo de construção e desconstrução do conceito de performance por meio da articulação entre a literatura científica e a experiência etnográfica do campo. Para isso, foi realizada pesquisa de campo e pesquisa bibliográfica em torno dos estudos da performance nos âmbitos epistemológicos mais próximos da realidade musical e das perspectivas das abordagens antropológica e etnomusicológica, buscando diálogos

entre os pressupostos teóricos e o contexto dos grupos.

Os Catopês são grupos de cultura popular religiosa pertencentes ao Congado, expressão dramático-musical de origem afro-luso-brasileira resultante de diversos elementos culturais inerentes às relações intersticiais do colonialismo, como as culturas de coroação de reis do Congo e da devoção a santos católicos, principalmente São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e ao Divino Espírito Santo.

A performance dos grupos congadeiros se voltam principalmente para o seu exercício devocional que, em cada contexto sociocultural, articulam elementos representativos de uma cultura global – em que relações contemporâneas são constantemente produzidas [relacionadas à economia, política, turismo, entre outros aspectos] – com a manutenção da tradição, apontando para uma especificidade local cujo contexto histórico-cultural-religioso está sempre em processo de negociação. Nesse sentido, a constante tensão entre esses elementos nos faz buscar compreender na manifestação performática dos grupos tanto os seus elementos distintivos quanto aqueles compartilhados com uma conjuntura cultural mais ampla.

Pelo confronto entre minhas experiências em campo e o trabalho de revisão bibliográfica sobre o Congado e a Cultura Popular em geral, percebi que os fenômenos musicais dessa natureza têm diversas similaridades. No entanto, tais semelhanças não podem ser consideradas como universais, pois não é preciso nem mesmo um olhar muito atento para perceber que cada cultura tem sua forma particular de fazer música, de dedicar-se aos

¹ Os nomes Terno e Catopês são utilizados por serem os mais frequentes nas manifestações do Congado na região norte-mineira. A denominação “Terno” é utilizada como sinônimo de grupo e é grafado aqui com inicial em maiúscula por ser tratada pelos grupos como parte do seu nome. Em outros contextos do Congado também é recorrente o termo “Guarda” com o mesmo sentido. O termo Catopês, também de uso frequente na região, é uma das variantes do nome Catupé, cujo uso não foi verificado no contexto estudado.

santos e de celebrar seus ancestrais. Enfim, entendo que o “festar” (BRANDÃO, 2001), que é universal por sua onipresença, é ao mesmo tempo particular por ter seus próprios modos de escolher, organizar, expressar, subverter e “performar” seus diversos elementos constituintes.

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

Na tentativa de compreender o fenômeno performático dentro do universo dos Catopês, busquei realizar uma dinâmica dialógica entre os processos científicos da dedução e da indução. Destarte, através da articulação entre a literatura científica sobre performance e o contexto dos grupos, procurei lapidar o conceito a fim de que este seja tanto aplicável ao seu universo local quanto compreensível e útil à sua conjuntura global.

Seguindo esse intento, aponto aqui alguns questionamentos sobre o assunto a fim de delimitar o foco do trabalho. Tais questionamentos não são pontualmente respondidos, uma vez que o tema é composto pelo entrelaçamento de diversos pontos pouco separáveis. Desse modo, são apenas algumas questões norteadoras: De onde surgiram os estudos da

performance? Quais são seus principais teóricos? Quais são seus limites e pontos de contato com outros campos de estudo? Qual a aplicabilidade dos estudos da performance ao contexto musical dos grupos de Catopês? Quais são as especificidades da performance musical dos grupos e sua relação com o conceito mais amplo? Qual é a conceituação mais aplicável ao contexto performático dos grupos?

Nesse direcionamento, o texto está estruturado em quatro partes, além dessa breve introdução, que considero suficientes neste espaço, para a argumentação e conceituação da performance dentro do universo musical dos Catopês de Bocaiuva. As reflexões estão distribuídas em temas que abarcam, acredito-me, de forma significativa o assunto trabalhado, buscando apresentar alguns pontos históricos e epistemológicos que envolvem a performance, um breve panorama do universo musical dos Catopês, uma articulação entre os elementos conceituais e a realidade prática da performance dos grupos, e, por fim, algumas considerações a respeito das reflexões empreendidas.

Estudos da performance, paradigma antropológico e estudos da música

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

Entre os anos 60 e 70, os estudos de teatro, representados por

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

O processo de institucionalização dos estudos da performance se deu de maneira mais efetiva nos anos 1980 e 1990, com a consolidação dos departamentos de estudos da performance na *New York University* (NYU) e na *Northwestern University* (NU). A partir de então, os estudos da performance ganharam corpo com revistas e jornais científicos especializados [*The Drama Review*, *The Journal of Performance Studies* e *Performance Research*], conquistando outras áreas de investigação e ampliando seus conceitos e abordagens (MADRID, 2009: 3-4).

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

No Brasil, o termo performance tem ganhado corpo desde o início da década de 1990 em áreas diversas. Parte dessa diversidade pode ser verificada no

Diretório de Grupos de Pesquisa do Brasil, no site do CNPq [Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico]². Em uma rápida pesquisa no portal, com foco em grupos certificados, são encontradas 221 linhas de pesquisa ligadas aos estudos da performance na área de artes. Mantendo-se os mesmos critérios de busca, são encontradas 476 linhas de pesquisa voltadas para a performance em um sentido bem amplo, englobando áreas diversas. Diante desse breve panorama, é possível notar que o termo performance se caracteriza, portanto, como fronteiro, capaz de suscitar várias possibilidades interdisciplinares ou, como alertou Peirano (2006:14), “novas arenas antidisiplinares”, implicando a inexistência de fronteiras.

Mesmo diante de uma multiplicidade disciplinar, é bastante perceptível a presença marcante da intercessão epistemológica da antropologia em muitos campos (LUCAS, 2005). Desse modo, interessa-nos mais, nesse trabalho, tal viés antropológico, construído ao longo do desenvolvimento dos estudos da performance.

A antropologia da performance se desenvolveu em função das novas configurações da sociedade contemporânea e das suas conseqüentes preocupações teóricas, buscando abordagens coerentes com a realidade multifacetada que nos cerca. Assim, as análises de performance apresentam-se como formas de buscar compreender e chamar a atenção para elementos marginais, arredios ou liminares focando os momentos de suspensão da vida cotidiana, tratando, essencialmente da relação entre

² Consulta realizada em 01 outubro de 2017 no endereço: <http://lattes.cnpq.br/web/dgp>

cultura, sociedade e práticas performáticas (LANGDON, 2007; DAWSEY, 2005, 2006, 2007).

Goffman (1959) apresenta uma concepção sociológica de performance voltada para a compreensão da representação de papéis sociais na vida cotidiana, enquanto Turner (1996) é representativo de uma abordagem da representação dessas representações, observando o que seria uma espécie de metateatro da vida. Essa perspectiva é resultante de uma antropologia da experiência, que aponta a performance como algo além da expressão, que completa um processo, uma experiência. Tal abordagem é trabalhada por Turner (1996) em cinco momentos processuais: percepção; evocação e delineação aguda de experiências passadas; [re] vivência de emoções associadas ao passado; relação do passado com o presente; e completude da experiência por meio da expressão. Assim, a performance, termo derivado do francês antigo *parfournir*, cujo significado é completar, diz respeito ao último momento da experiência, completando-a (TURNER, 1996).

A antropologia da performance torna-se então um importante elemento de compreensão dos fenômenos culturais, dentre os quais encontramos e destacamos a música. Assim, tal constatação nos leva a buscar compreender qual o *locus* epistemológico que une os estudos da performance, o paradigma antropológico e os estudos da música na compreensão da performance musical dos Catopês.

Nesse sentido, Blau (2009), ao explorar as contribuições dos estudos da performance para os estudos da música, aponta o artigo *Paradigm for performance studies*, de Pelias e Van Oosting como representativo para o momento de

estabelecimento das conexões transdisciplinares entre tais campos. Por ser publicado no período de transição dos estudos de interpretação oral para estudos da performance e suas consequentes mudanças paradigmáticas, o artigo apresenta-se particularmente interessante.

Os quatro *topoi* performativos apresentados pelos autores [texto, performer, audiência e evento] representaram um impulso para um reposicionamento da música como objeto de escrutínio. Esse reposicionamento diz respeito à abordagem contextual da música, entendendo que seus elementos podem ser parte de uma ampla estrutura performativa. Blau (2009) acredita que a principal contribuição dos estudos da performance está ligada à sensibilização para os elementos teatrais [em termos metafóricos] e ao reconhecimento e tematização das dimensões que vão além do som na performance. Desse modo, a “música está definitivamente no centro de tudo, mas está sempre circunscrita por círculos concêntricos amplos envolvendo assuntos extramusicais³” (BLAU, 2009:7⁴).

Nota-se que a influência dos seminais estudos da performance sobre os estudos da música colaborou para a ampliação das perspectivas a respeito do fenômeno musical. Assim, transcendeu-se da compreensão musicológica

³ [...] music is definitely at the center of it all; but, for me, it is always already circumscribed by wider, concentric circles involving extra-musical matters. A expressão “extramusicais” pode ser compreendida neste trabalho como “extra-sonoros”, uma vez que todo o complexo contextual da música é compreendido como conteúdo musical.

⁴ Todas as traduções que se seguem, são de minha responsabilidade.

tradicional para uma busca pelo entendimento do “que acontece quando a música acontece”⁵ (MADRID, 2009:7). A ênfase passou do conteúdo para os modos de expressão, cuja principal ferramenta de compreensão passa a ser a etnografia. Nesse sentido, essa concepção da performance musical, que se encontra enraizada no paradigma antropológico e busca compreender o homem fazendo música, nos leva à perspectiva etnomusicológica, cujo foco está “nas ações do fazer musical e em tomá-las como espécies de textos musicais a serem entendidos”⁶ (MADRID, 2009:5).

Desse modo, a etnomusicologia apresenta-se como disciplina intercessora das perspectivas dos estudos da performance e dos paradigmas antropológico e musicológico, levando a buscar, através dela, as abordagens mais aplicáveis à conjuntura sociocultural da performance musical dos Catopês. Os estudos etnomusicológicos têm contribuído consistentemente para um ponto de vista do estudo da performance musical como evento e como processo, buscando abordar o contexto que dá forma e significado ao fenômeno. Nesse sentido, compreendo que a performance musical deve ser abordada e analisada de uma forma ampla que dê conta dos significados e significantes do fazer musical. Faz-se necessária, portanto, uma articulação entre o conceito de performance musical e a realidade dos Catopês de Bocaiuva por uma perspectiva etnomusicológica.

O universo musical dos grupos de Catopês de Bocaiuva-MG

Os Ternos de Catopês Nossa Senhora do Rosário e Divino Espírito Santo, liderados pelos mestres Lucélia Pereira e Jocelino Leite⁷, respectivamente, são compostos por aproximadamente 40 integrantes, cada um, envolvendo desde crianças a idosos. Os dois grupos são resultantes de um processo histórico de negociações e divisões. Até a metade da década de 1940, havia apenas um grupo, que congregava todos os devotos e festejos aos santos. Mas com a morte do mestre à época, o grupo perdeu sua unidade, levando a não realização dos festejos no ano de 1946 (RAMOS, 2010:81) e à divisão em dois grupos após esse período. Tendo passado por pelo menos dois mestres antes da divisão e por ter se mantido por gerações e práticas ininterruptas desde então, o exercício africano de devoção aos santos católicos na cidade de Bocaiuva se revela como uma tradição centenária. Nesse contexto, o exercício devocional dos grupos a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e ao Divino Espírito Santo pode ser entendido como uma atualização e celebração da memória dos ancestrais e das relações imprimidas desde a origem da manifestação. A partir da existência de dois grupos, as diferenças passaram a se acentuar, evidenciando-se principalmente nas dimensões visuais e sonoras da performance. Entretanto, muitos elementos em comum permaneceram, principalmente relacionados aos significados

⁵ [...] what happens when music happens.

⁶ [...] on music-making actions and took them as sort of musical texts to be understood.

⁷ Não foi possível verificar a continuidade do mestre Jocelino Leite na formação atual do grupo, pois as tentativas de contato para a confirmação e atualização dessa informação não foram exitosas.

compartilhados a respeito da devoção.

Nessa conjuntura, a música dos Catopês apresenta-se como fenômeno performativo de sua constituição sociohistórica, das situações rituais e das diversas negociações presentes nas relações sociais contemporâneas. As formas de organização e expressão dos conteúdos musicais, sua relação com o corpo, com as concepções estéticas, religiosas e culturais de cada grupo revelam uma estrutura complexa em que a música é tomada, ao mesmo tempo, como fonte, meio e fim das relações sociais.

Essa perspectiva sobre a música dos Catopês, está próxima da concepção multifocal da música revelada por Blacking (1995) na organização da estrutura discursiva em seu livro *How musical is man*, tratando o som humanamente organizado, a música na sociedade e na cultura, a cultura e sociedade na música e, por fim, a humanidade sonoramente organizada. Blacking (1995) direciona gradativamente o leitor a perceber a música como elemento ativo, cujas estruturas subjacentes são mais do que meios expressivos, caracterizando-se como algo próximo do que Austin (1975) chamou de “performativo”. Partindo dessa perspectiva, a música dos Catopês é compreendida aqui não apenas como veículo de conteúdos estritamente musicais ou até mesmo sociais, mas também como fenômeno que age na sociedade.

Em face da complexidade da música dos Catopês como fenômeno sociocultural, pude notar que a linearidade da escrita não seria capaz de traduzir por completo a percepção sinestésica da performance musical. Assim, é importante reconhecer que a “tradução” e caracterização estética da performance musical

expressa uma visão parcial e limitada de quem buscou contemplar o que lhe chegou por meio dos seus sentidos. Essa condição nos faz buscar a melhor forma de representar os principais aspectos musicais encontrados, de forma a não se distanciar do fenômeno vivido e, ao mesmo tempo, manter uma coerência metodológica que permita a compreensão e análise científica.

Nessa perspectiva, a música dos grupos foi refletida a partir de suas dimensões estéticas, estruturais e sociointerativas. Diante da variedade, extensão e complexidade das informações produzidas a respeito do universo musical dos Catopês, destaco aqui alguns aspectos gerais que julgo importantes para a reflexão principal a ser empreendida.

A estrutura de performance dos grupos está intimamente relacionada com os momentos de preparação e desenvolvimento dos festejos devocionais aos santos. Dessa forma, há momentos de preparação, de visitas aos outros agentes dos festejos [mordomos e festeiros⁸] e a realização do festejo. Estes contextos envolvem a constituição de uma ampla audiência, com variados graus de engajamento, composta por pessoas em trânsito nas ruas, devotos dos santos, diversos participantes dos contextos religiosos e acompanhantes assíduos dos grupos.

Na fase de preparação, os grupos realizam os ensaios de forma integrada aos preparativos para a

⁸ O mordomo e o festeiro são pessoas sorteadas como principais responsáveis pela organização da festa no ano seguinte. Ainda, o mordomo é responsável por guardar a bandeira em sua casa e o festeiro é responsável por guardar a coroa, símbolo representativo da coroação dos reis congos.

festa, sendo que o Terno de Nossa Senhora do Rosário coordena as festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário e o Terno de Divino Espírito Santo coordena a festa do Divino Espírito Santo. Os ensaios são realizados nas sedes dos grupos [geralmente a casa do mestre ou de algum membro do grupo] e só ocorrem nas proximidades dos festejos. No segundo momento, os Ternos de Catopês saem às ruas da cidade tocando, cantando e dançando com o objetivo de visitar as casas das famílias responsáveis pela festa no referido ano. Isso acontece uma semana antes da Festa, sendo considerado o ato que abre os festejos para o Santo (RAMOS, 2010). No terceiro momento, acontece a realização do festejo ao santo, com levantamento de mastros, cortejos, realização da missa solene, realização do almoço comunitário, procissão com a benção final da festa e a finalização e entrega da bandeira e da coroa para os responsáveis pelo festejo do próximo ano. Nessa estrutura básica de organização, as performances dos grupos tomam forma, articulando os aspectos sociointerativos e devocionais de cada espaço.

Os instrumentos dos dois grupos são, fundamentalmente, membranofones e idiofones. Os membranofones são o Pandeiro, Chama, Marcante⁹, Caixa e Tamborim; e os idiofones são o Reco-reco e o Chocalho [presente apenas no Nossa Senhora do Rosário]. A partir das experiências

⁹ O Chama é um tambor de médio porte, com característica sonora e simbólica distintiva no contexto dos Catopês, responsável por dar início aos ritmos. O Marcante é o tambor de maior tamanho nos grupos, sendo o instrumento mais grave, exercendo a função de manter a pulsação.

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

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

Os coro dá trabalho pra nós. Porque os couro é desgramado pro cê estragar os parafuso. Porque o dia que o tempo tá frio, ocê aperta no último grau e eles num dá, num dá, num dá são [som]. Eles, eles põe, ocê põe de arreia, ocê vai com a arreia até no último lugar... eles num dá são. [...] hoje é um som choco. [...] Mas a pelica [película] pode! Se tiver chovendo nós vai e aperta, se tiver o

tempo frio nós vai e
aperta, se tiver quente nós
frouxa ela. Então, fica mais
caro mas é uma coisa de
segurança. Cê pode tratar
com a fé de Deus e os
companheiro, né
(JOCELINO LEITE, 2010).

Ainda, acredito que há outros motivos nas “entrelinhas” da performance do grupo Divino Espírito Santo que buscam reforçar um caráter diferencial em relação ao grupo Nossa Senhora do Rosário, bem como de outros grupos da Cultura Congadeira em geral. Assim, a diferenciação de sonoridades pode ser uma consequência das circunstâncias práticas, mas há nela também um processo interno de construção simbólica resultante das relações sociais ao longo da história.

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

Pelo fato de sua composição instrumental restringir-se apenas à percussão, o ritmo é o que mais chega aos ouvidos da audiência, conferindo uma identidade particular diante das outras manifestações locais. Na performance musical dos Catopês, a configuração rítmica é um dos elementos mais característicos. Esse aspecto também é percebido por Queiroz (2005:154) ao apontar que “a forte utilização de instrumentos de percussão criou uma identidade musical para os Catopês, que, sem desconsiderar os demais aspectos, têm no ritmo a grande referência da sua música”. Em sentido semelhante e mais amplo, Lucas (2002:71), ao dissertar sobre a paisagem sonora Congado dos Arturos e do Jatobá, que também é fortemente percussiva, afirma que ela possui um papel importante para a realização adequada dos rituais, delimitando e sacralizando espaços.

Nessa perspectiva, faz-se necessário entender que há certas características musicais ligadas a determinadas situações rituais e que cada grupo deve possuir seus próprios modos de exercê-las. Para o desenvolvimento do ritual, os grupos de Catopês estudados utilizam duas configurações rítmicas básicas, denominadas de marcha e dobrado, sendo que cada uma é voltada para contextos rituais específicos e desenvolvem simbolismos, práticas e concepções próprias.

A marcha, que pode ser sumarizada pela estrutura rítmica¹⁰ , é caracterizada por seu andamento lento (aproximadamente 60 BPM) e menor densidade sonora, sendo mais aplicável aos contextos mais reflexivos do ritual. Assim, a

¹⁰ A figura musical marcada com um X indica a produção de sons mais agudos (geralmente executados nos aros dos tambores).

afirmação de que “Deus não vem na tempestade, Deus vem na brisa; então a gente vai com a marcha” (LUCÉLIA PEREIRA, 2010) reflete a condição especial em que se deve tocar o ritmo. A marcha, mais tocada dentro da igreja e pouco tocada nas ruas [limitando-se majoritariamente às procissões] não é muito reconhecida pela audiência menos atenta. São os indivíduos mais próximos e simpatizantes dos grupos quem têm maior conhecimento sobre a marcha.

O dobrado compõe-se de uma configuração rítmica básica que proporciona maior identidade aos grupos de Catopês. Esse ritmo é utilizado principalmente em músicas cujo principal contexto ritual está ligado aos momentos de cortejo. A audiência, ao se referir ao ritmo, geralmente entoia a configuração , que sintetiza de forma significativa as principais características do dobrado.

Para finalizar esse breve panorama sobre a música dos grupos, é importante destacar que a performance dos Catopês organiza seus elementos estruturais na expressividade do corpo. Por meio do corpo, os Catopês mesclam música e dança aos outros elementos culturais, promovendo sensações que só podem ser percebidas ao vivo. Tanto os Catopês (que se denominam “dançantes”) quanto sua audiência percebem a dança como elemento característico da manifestação, revelando um conceito mais amplo que engloba toda a sua performance. Assim, como em outros contextos congadeiros, “sons e pulsos são percebidos juntamente com gestos, formas, movimentos e palavras. Tempos e espaços, e seus significados, são observados na simultaneidade de sua manifestação” (LUCAS, 2002:41).

Os grupos apresentam movimentos coreográficos coletivos e individuais que congregam dimensões estéticas, técnicas e simbólicas. No contexto performático dos Catopês, essa integração entre o ver e o ouvir proporciona à sua audiência uma experiência que funde os sentidos. Desse modo, a constituição visual do corpo (com as vestes, fitas, capacetes etc.), os movimentos expressos na coletividade, a sonoridade dos tambores e a devoção expressa e sentida promovem uma performance que estimula os ouvidos a influenciarem os olhos, assim como o contrário.

Cada grupo tem suas próprias formas de ocupar os espaços de performance. O Terno Divino Espírito Santo geralmente usa movimentos mais amplos, produzindo uma percepção de dança voltada para a expressão da alegria e da constante relação social impressa no encantamento da audiência. O Terno Nossa Senhora do Rosário, mantendo-se mais linear e restrito, expressa uma perspectiva do gesto corporal mais focado na eficácia ritual, restringindo sua interação social mais ampla a momentos mais específicos. Assim, reforçam-se as diferenciadas formas de se tratar a eficácia e entretenimento dentro do ritual por parte dos dois grupos.

As relações imprimidas com o corpo em performance na conjuntura musical dos grupos se revelam como formas de distinção performática entre eles. As diferentes formas de se expressar através da dança revelam como cada grupo constrói as representações de seu corpo, tanto em sua coletividade quanto em sua individualidade. Entendo que as distinções expressas revelam parte das concepções de cada Terno a respeito do exercício devocional. Assim, ao ampliarem ou reduzirem a

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

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

O fazer musical dos Catopês: articulações entre conceitos e a realidade performática

Entendo que o universo musical dos Catopês, por todos os seus meandros performativos, apresenta particularidades que podem proporcionar um diálogo entre suas dimensões específicas e reflexões mais amplas dos estudos etnomusicológicos e das ciências humanas em geral. Assim, o conceito de performance musical pode ser pensado tanto em relação ao contexto performático dos grupos quanto passível de ser verificado em outros contextos, buscando um equilíbrio entre a dinâmica científica atual e as idiosincrasias encontradas em campo.

A performance dos grupos apresenta-se como uma construção sociocultural cujos elementos principais são as pessoas, indivíduos que participam do fazer musical em

diversos níveis. Assim, a compreensão da performance se dá por meio do entendimento de como as pessoas se relacionam com a música e quais os significados e comportamentos atribuídos a ela nesse contexto.

Dessa forma, podemos compreender a música por uma perspectiva mais ampla, em que ela deixa de ser apenas um conteúdo, matéria sonora ou objeto e passa a ser vista como uma ação realizada por indivíduos que a tem como foco ou meio de alguma realização sociocultural. Nesse sentido, a concepção de música pode ser empreendida por meio das relações ativas que a englobam, fazendo com que ela deixe de ser vista como mera existência [substantivo] para se tornar um verbo que só existe na ação humana, transformando-se em "musicar" – "to music" (SMALL, 1998). Small (1998) conceitua essa perspectiva verbalizada da música como ação de "tomar parte, em qualquer capacidade, em uma performance musical, seja pela execução, audição, ensaio ou prática, providenciando material para a performance (o que é chamado de composição) ou pela dança."¹¹

Para uma contextualização da performance musical dos grupos e para a elaboração de um conceito mais próximo dessa realidade, as concepções de Turner (1988, 1996, 2009), Béhague (1984) e Schechner (2003, 2006) foram utilizadas como um ponto central circundado por outros autores e suas concepções, como Austin (1975), Goffman (1990), Brinner (2001) e Zumthor

¹¹ To music is to take, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dance.

(2007). Nesse direcionamento, as ideias foram articuladas buscando construir um arcabouço teórico que possibilitasse o norteamento das análises e reflexões sobre os principais elementos do fazer musical dos grupos.

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

A perspectiva de Schechner a respeito da performance foi desenvolvida a partir das suas reflexões sobre a relação entre ritual e teatro. Seu pensamento desafiou as definições convencionais de teatro e performance, apontando para uma compreensão voltada para a vida diária. Dessa forma, suas cogitações sobre a performance levam a pensá-la como “comportamento ritualizado, condicionado e/ou permeado pelo *play*”¹² (2006:52, grifos meus). O *play*, termo de complexa tradução, pode ser entendido como uma atividade que não está ligada diretamente ao movimento ordinário da vida, mas ainda assim é “uma derivação das situações da vida”¹³ (SCHECHNER, 2003: 101); em uma perspectiva mais geral e superficial, o termo pode ser compreendido como “brincadeira” ou “jogo”. O *play* é, portanto, na perspectiva

Schechner (2003, 2006), uma forma de ritualização de padrões de comportamentos como aqueles ligados à luta, fuga, sexo e alimentação entre outros.

Esse processo de ritualização pode ser ampliado e verificado no fazer musical dos Catopês em diversos aspectos, tanto sonoros quanto comportamentais, dentre os quais destaco aqui a produção de sentido sobre as letras das canções e as técnicas de execução nos instrumentos musicais. As canções dos Catopês congregam um simbolismo religioso denso, voltado principalmente para a relação dos integrantes com as divindades católicas e com seus antepassados, sejam Catopês, escravos ou africanos do período pré-escravatura. As letras das músicas dos grupos são majoritariamente curtas, levando a repetição, que gera seu caráter cíclico. Algumas letras possuem conteúdo mais extenso, mas geralmente é apenas o solista quem o canta. Desse modo, a repetição se torna elemento importante na produção de sentido no ritual. Como contas de um rosário, as letras são elementos que devem ser repetidos incessantemente para se criar uma atmosfera sensível cujo principal objetivo é o contato com o sagrado. Essa cadeia simbólica, por meio da relação entre as letras, melodias, técnicas vocais, movimentos corporais e execução instrumental proporciona a ritualização dos sons musicais.

Quanto ao aspecto instrumental, pude verificar o constante trânsito entre elementos de entretenimento e de eficácia ritual. Alguns instrumentistas mais habilidosos nos dois grupos apresentam técnicas instrumentais diferenciadas no contexto coletivo, fazendo com que sejam mais percebidos pela audiência. Dessa

¹² Ritualized behavior conditioned and/or permeated by play.

¹³[...] derivation from life situations.

forma, alguns deles demonstram maior tendência em exibir sua habilidade musical quando estão presentes em um contexto com mais pessoas assistindo, levando-nos a pensar tal aspecto performático como entretenimento, majoritariamente. Por outro lado, essas habilidades são constantemente reconhecidas pelos integrantes, coletivizando a aceitação das suas práticas performáticas e incorporando suas técnicas ao exercício devocional. Assim, ocorre a coletivização e ritualização dessas práticas individuais, tornando-as parte do exercício devocional a que se prestam os grupos.

Ao pensar a performance como comportamento ritualizado, estabelecemos o pressuposto de que todo fenômeno performático constitui uma ação ou um conjunto de ações. Dessa forma, podemos notar que os estudos da performance têm o comportamento como objeto de estudo e buscam compreender a amplitude das circunstâncias e processos contextuais que o cercam (SCHECHNER, 2006: 2). Esse caráter prático pode ser também verificado na concepção de Turner, citado por Schechner (2006:19), ao afirmar que a performance é "uma dialética de 'fluxo', isto é, movimento espontâneo em que ação e consciência são um, e 'reflexividade', em que os significados, valores e objetivos centrais são vistos na 'ação', e como eles formam e explicam o comportamento"¹⁴. Assim, podemos perceber que é no momento da performance que tudo se realiza,

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

todas as concepções, símbolos e crenças tomam forma e são traduzidas em ações por meio da ritualização de gestos e sons. A performance é, portanto, como um amplo *continuum* de ações humanas variando do ritual, *play*, esportes, entretenimento popular e artes entre outros (SCHECHNER, 2006).

Outro aspecto da performance dos grupos que emergiu durante as observações foi sua característica dramático-ritual, uma vez que os festejos podem ser compreendidos como um processo de atualização da devoção exercida pelos antepassados, desde os negros escravizados aos familiares das últimas gerações. Dessa forma, a visão de Turner (1988) sobre performance foi bastante útil. Sua perspectiva, como expresso anteriormente, está ligada aos seus trabalhos que conectam sua teoria do drama social – definido como "unidades de processos sociais harmônicos ou desarmônicos surgidos em situações de conflito"¹⁵ (TURNER, 1988: 74) – ao tratamento do processo ritual.

A relação entre o drama social e o processo ritual é constantemente atualizada na performance dos Catopês em seus festejos, que revivem o mito fundacional de sua devoção (em que negros escravizados resgatam do mar a imagem de Nossa Senhora do Rosário) bem como o desenvolvimento da tradição até os dias atuais. Assim, o processo dramático vivido pelos negros no período da escravatura no Brasil é constantemente atualizado por meio do processo ritual dos Catopês, que pode ser compreendido como uma das formas pelas quais um grupo

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

social realiza a ação de reparação em um drama social. Dessa forma, por meio do exercício devocional promovido no ritual, os Catopês buscam reviver a luta contra a exploração e a parcial resolução dos conflitos por meio da resiliência conquistada pela fé.

O processo ritual foi compreendido por Turner (2009), seguindo a concepção de ritos de passagem de Gennep (2004), como uma composição de ritos de separação, de marginalidade ou liminaridade e de reintegração. O ritual é entendido, portanto, como a performance de uma sequência complexa de atos simbólicos; é uma performance transformadora, capaz de revelar maiores classificações, categorias e contradições do processo cultural (TURNER, 1988:75).

Seguindo essa perspectiva, parece haver na performance dos Catopês diversos elementos que apontam para uma performance que busca ir além da lembrança, que se revela como atualização dessas relações conflituosas por meio dos atuais agentes rituais. Desse modo, por exemplo, os conflitos contemporâneos existentes entre os Catopês e representantes da igreja, pessoas que participam da organização dos festejos e pessoas da sociedade em geral podem ser entendidos como possíveis reconfigurações simbólicas das relações coloniais do passado.

Nesse sentido, podemos afirmar que a performance não apenas reflete ou expressa o sistema ou a configuração cultural, uma vez que as relações presentes na performance são dialéticas, reflexivas e generativas. Portanto, a performance é vista não como espelhos mecânicos, mas como "espelhos mágicos da realidade social: eles exageram, invertem,

reformam, enaltecem, minimizam, desbotam, repintam [...]”¹⁶ (TURNER, 1988: 42).

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

A performatividade do fazer musical pode ser verificada em diversos âmbitos performáticos, tanto no canto que promove o exercício devocional, quanto no corpo que se movimenta em função do mesmo objetivo. Entretanto, há um elemento performático que penso ser, no mínimo, distintivo dos contextos que unem música e religiosidade popular, a saber: a performatividade exercida sobre a relação conflituosa do tempo ritual (RIBEIRO, 2013).

Brandão (1985) já apontou contradições entre os agentes da Igreja e do Congado, afirmando diferenciações entre o ciclo litúrgico institucional e ciclo congadeiro, que

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

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

se baseia nos festejos aos Santos. Em níveis mais profundos e específicos, podemos verificar ainda mais contradições ao adentrarmos o mundo mais específico dos grupos estudados. Nesse contexto, o tempo é percebido e utilizado de forma diferenciada pelos agentes e quando eles precisam atuar em espaços simultâneos surge a necessidade de um equilíbrio temporal, compondo um ensejo essencial do conflito.

Os grupos apresentam táticas diferenciadas de negociação desses conflitos. Um bom exemplo a ser citado é a postura dos grupos no momento de entrada na igreja em que se cantava, tradicionalmente, a canção "Deus te Salve Casa Santa". Entretanto, com as exigências muitas vezes implícitas de que a entrada fosse mais breve, o longo canto sofreu alterações. Um dos grupos passou a cantar apenas algumas estrofes da música como forma de manter a prática tradicional dos seus ancestrais, enquanto o outro optou por substituí-la com a justificativa de que ela é "como um rosário" e só deve ser cantada por inteiro¹⁸.

Essa perspectiva pode parecer uma extrapolação dos limites conceito de performatividade. Entretanto, acredito que podemos compreender como performativos não apenas os atos verbais, mas os atos performáticos que englobam todos os aspectos do fazer musical, sonoros e extra-sonoros. Assim, a performance não é meramente declarativa e as escolhas performáticas podem ser vistas como *atitudes* de resiliência diante das relações conflituosas que, mais do que dizer *nosso tempo é diferente*, imprimem essa postura em seus

intuitos, principalmente na opção pela mudança no repertório.

Outro aspecto muito presente e mais facilmente perceptível diz respeito às enunciações performativas das letras [correspondentes à realização de ações], que são reveladas pela presença de verbos que expressam pedidos, ordens, cumprimentos, promessas, advertências, etc. A canção "Vamo beijar aquele Rosário de Maria", cantada pelo grupo Nossa Senhora do Rosário, é um exemplo significativo dessas características:

¹⁸ Para informações mais detalhadas sobre esse processo, consultar Ribeiro (2013).

Canto: Vamo beijar aquele Rosário de Maria (Sem acompanhamento instrumental)

*Vamo, vamo, beijar aquele Rosário ô de Maria
Hoje é o vosso dia te louvamos ô Maria (vamo, oi vamo...)
Embarquemos, desembarquemos neste dia ô Maria (vamo, oi vamo...)
De joelhos aos vossos pés nós te pedimos noite e dia (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa guia o divino companhia (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa guia Jesus Cristo companhia (vamo, oi vamo...)
Ajoelhado aos vossos pés nós te louvamos ô Maria (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora te pedimos sede nossa companhia (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa guia dedicada noite e dia (vamo, oi vamo...)
Vamo oi vamo beijar aquele rosário oi de Maria (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa guia sabedoria noite e dia (vamo, oi vamo...)
Ajoelhado aos vossos pés nós vos louvamos neste dia (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora te pedimos sede nossa companhia (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa vida é dedicada e todo dia (vamo, oi vamo...)
Ajoelhado aos vossos pés nós vos louvamos ô Maria (vamo, oi vamo...)
Nossa senhora nossa guia Jesus Cristo companhia (vamo, oi vamo...)
São Benedito nossa guia nos proteja noite e dia (vamo, oi vamo...)*

A enunciação de verbos ou locuções verbais como *vamos beijar* expressa uma performatividade direta, superficial e concreta. Essa enunciação revela mais do que seu aspecto declarativo, pois não diz apenas *vamos beijar*, antes sim, reforça, refaz e cumpre constantemente um compromisso de exercício devocional, enraizado na promessa, promovendo um consciente coletivo de entrega à prática que a segue.

A característica performativa de muitas canções me levou ainda a pensá-las como uma categoria específica, com uma funcionalidade prática mais concreta. As músicas pertencentes a essa categoria foram entendidas como aquelas que buscam indicar uma ação a ser

realizada, que promovem ações de levar a bandeira, entrar na igreja, despedir-se etc. Tais músicas indicam e *geram*, portanto, os ensejos rituais e possuem suas próprias regras de conduta corporal, instrumental etc. Os ritmos utilizados dependem do lugar e momento de execução, sendo a marcha [de andamento mais lento e menor densidade sonora] o ritmo utilizado geralmente no interior da igreja e o dobrado [de andamento mais rápido e maior densidade sonora] nas situações de rua, como já destacado anteriormente. Abaixo, são apresentadas duas músicas representativas, expressando e *promovendo* o encaminhamento da coroa (Figura 1) e da bandeira (Figura 2).



Va mo le var va mo le va ar va mo le var oi a co ro a de Nos sa Se hora

Figura 1. Música executada no ritmo do dobrado
(Fonte: Trecho transcrito pelo autor)



Figura 2. Música executada no ritmo do dobrado
(Fonte: Trecho transcrito pelo autor)

Perspectivas conceituais como essas apresentadas até aqui fizeram parte de um corpo teórico que levou a ciência, especialmente a musicológica, a repensar suas abordagens acerca dos fenômenos culturais. No que diz respeito ao fenômeno musical, essa ressignificação metodológica e intelectual pode ser verificada no desenvolvimento das pesquisas etnomusicológicas. Brinner (2001:1) afirma que os etnomusicólogos geralmente entendem a performance como referente às “convenções que governam o fazer musical e atividades que o acompanham, como a dança, teatro e ritual em contexto social, cultural e historicamente definido”¹⁹. As convenções das quais Brinner (2001) fala delimitam um conjunto de escolhas situadas em determinado contexto e passíveis de negociação, estando, portanto, sujeitas a mudanças e dependentes das relações de poder entre os performers, sua audiência e ocasião em que a performance ocorre, além de todos os outros elementos constituintes do processo performático.

Nos cinco estudos apresentados no livro *Performance Practice*, organizado por Béhague (1984), pode ser percebida a íntima relação entre performance musical e o contexto em que ela se

desenvolve. Os textos do livro apontam para a perspectiva de que vários conceitos atuais de performance são válidos, uma vez que é muito amplo o campo de atuação dessa área de estudo, visto também a multiplicidade de contextos. Ainda assim, Béhague (1984) assinala algumas concepções mais utilizadas no campo da etnomusicologia, delimitando os seguintes pressupostos: a performance não se limita à prática musical; a performance consiste de um grupo de performers, audiência e um lugar/ocasião; a performance pode ser entendida como um modo de uso da linguagem, um modo de falar; e, por fim, é necessário um estudo da performance que busque a relação entre o conteúdo e contexto. Assim, Béhague (1984:7) aponta para o estudo da performance musical como evento e como processo, voltando-se para o comportamento sonoro e extra-sonoro dos participantes, buscando compreender as interações, as regras e os significados promovidos e definidos pela comunidade. Entretanto, vale ressaltar que Béhague utiliza o termo “extramusical” para contemplar os aspectos contextuais, perspectiva que não pode ser aplicada à realidade dos Catopês, pois os aspectos religiosos, corporais e sociais entre outros não podem ser dissociados da música.

Acredito que a principal contribuição das perspectivas de Béhague (1984) para a investigação sobre a música dos Catopês é sua

¹⁹[...] conventions that govern music-making and accompanying activities, such as dance, theatre and ritual in a socially, culturally and historically defined context.

preocupação em discutir as intrínsecas relações entre música e ritual por meio da performance. Em seu capítulo sobre a performance musical do candomblé, ele aponta as principais contribuições da performance musical para a expressão dos significados do ritual. Suas concepções se direcionam para a percepção do comportamento ritual como algo sancionado por regras que devem ser entendidas de acordo com as categorias nativas. O papel do etnomusicólogo pode ser, portanto, o de descobrir tais regras e como elas se relacionam, determinando o grau de variação e de aceitação coletiva.

Na direção do entendimento categorias nativas dos Catopês, principalmente na abordagem dos aspectos rítmicos da sua performance, a perspectiva de Béhague (1984) foi associada às contribuições de Arom (2004), que buscou compreender os princípios delineadores da música polirrítmica e polifônica de tradição oral da República Central Africana. Dessa forma, as estruturas rítmicas, as técnicas instrumentais, a organologia, a simbologia e outros aspectos ligados à performance instrumental puderam ser entendidos segundo os princípios básicos instituídos pela própria manifestação cultural.

Na busca pela compreensão das relações entre as normas culturais, pude perceber que elas afetam a performance musical assim como a própria performance influencia sua elaboração, além de estabelecer seus níveis de variação e aceitação coletiva. Penso que, no universo musical dos Catopês, os padrões convencionais têm sido ressignificados por meio das performances dos grupos. A relação entre a busca pela afirmação de identidade, pela legitimação da tradição, os eventos sociohistóricos e

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

Portanto, a prática musical dos grupos se confirma como performativa, nos termos de Austin (1975), e como elemento comunicativo, nos termos de Zumthor (2007). Para Zumthor (2007), a performance se refere ao momento comunicativo em que uma mensagem é transmitida e recebida. Segundo ele, a performance está ligada tanto às condições de expressão e de percepção, quanto ao próprio ato de comunicação (ZUMTHOR, 2007). Desse modo, a performance se caracteriza como um complexo de ações comunicativas em determinado tempo e lugar com condições contextuais específicas que influenciam tanto a mensagem, quanto o seu emissor e receptor. Em suma, essa perspectiva nos faz buscar uma compreensão da performance musical dos Catopês como um processo comunicativo – seja entre os membros dos grupos, entre os grupos e seus devotos e ancestrais ou entre os grupos e sua audiência – presente em determinado tempo e espaço, dos quais sofre influência. Tal processo comunicativo não implica,

entretanto, que exista compreensão de uma mensagem específica por parte do receptor, principalmente no que diz respeito à sua audiência.

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

Assim sendo, o conceito de performance utilizado neste trabalho buscou transcender a perspectiva de música somente enquanto produto. A partir da concepção de Turner (1988, 1996) de que há um processo contínuo e dinâmico ligando o comportamento performativo com a estrutura social busquei compreender a performance musical como "o estudo integrado do som e contexto"²¹ (BÉHAGUE, 1984:9). Esse olhar mais abrangente sobre a performance pode nos possibilitar uma melhor compreensão do fenômeno musical e suas relações com sua audiência, ocasião e lugares específicos. Destarte, a compreensão da performance como um processo composto por elementos sonoros e extra-sonoros passa a ser mais eficaz na busca dos objetivos do trabalho investigativo.

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

Considerações finais

As discussões aqui apresentadas não compuseram uma intenção de se esgotar o tema ou tampouco apresentar determinações teóricas, práticas e conceituais sobre a performance musical dos Catopês. Entretanto, pretenderam apresentar o que pude perceber em relevo numa manifestação musical sinestésica que a linearidade da escrita não pode transcrever com exatidão. Diante do panorama formado pelo olhar etnográfico e pela abordagem interdisciplinar, este texto se configurou como um breve recorte analítico das impressões práticas e intelectuais promovidas em um pesquisador pelo fenômeno pesquisado. Assim sendo, esta seção final apresenta algumas considerações acerca das discussões, apontando possíveis desdobramentos futuros.

A proposta de trabalhar ideias relacionadas à particularidade e universalidade da performance musical trouxe possibilidades de discussão em diversos âmbitos, apontando para a necessidade de se

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

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

identificar e compreender quais são os principais elementos intersticiais e distintivos entre a realidade performática dos Catopês e de outras manifestações cujas práticas são mais próximas ou mais distantes das suas.

Nesse sentido, podem ser destacados dois aspectos no contexto musical dos grupos, que são ao mesmo tempo intersticiais (em uma abordagem macrossocial) e distintivos (por suas idiossincrasias contextuais): as relações entre performance e religiosidade popular e a enunciação de conflitos em torno do tempo ritual.

As situações sociais peculiares da religiosidade popular imprimem uma perspectiva de performance como síntese histórica. Em um nível macro a performance dos Catopês revela, atualiza e revive os processos históricos vividos pelos negros em época de escravidão. Em um nível micro a prática performática dos grupos produz efeitos semelhantes em processos vividos pelas gerações anteriores mais próximas.

Podemos encontrar reflexões interessantes sobre aspectos da religiosidade popular nos textos de Brandão (1985, 2001), principalmente no que diz respeito às suas características de sacralizar espaços não destinados aos momentos religiosos. Acredito que o principal meio de realização desse processo de sacralização é a performance, que se institui, portanto, como elemento distintivo, reflexivo e promotor de conflitos entre a religiosidade popular e a institucionalizada.

Nesse ponto é que podemos encontrar o segundo aspecto destacado no contexto. Os conflitos entre as perspectivas dos agentes do Congado e da Igreja em torno do tempo reforçam o caráter

performativo das suas práticas musicais, negociando suas idiossincrasias performáticas e rituais. Assim, a performance revela que o tempo ritual e musical dos Catopês pode ser diferente da perspectiva ocidentalizada a que estamos habituados.

Diante dessa realidade, o conceito de *entrainment*, “que grosso modo refere-se à tendência à sincronização de dois ou mais processos rítmicos independentes, quando eles entram em interação” (LUCAS, 2009:133) pode ser transcendido para análises simbólicas do significado do tempo, relacionando as interações entre o tempo musical e o tempo ritual em contextos específicos como o dos Catopês. Dessa forma, essa ampliação pode ser útil a uma caracterização ainda mais substancial da performance musical de grupos congadeiros em geral.

O trato epistemológico deste trabalho em relação aos estudos da performance aponta e reforça uma discussão ainda não resolvida a respeito da sua multiplicidade de campos de atuação. Os posicionamentos favoráveis à sua concepção interdisciplinar são sempre colocados em contraposição à perspectiva de que os estudos da performance configuram um campo *antidisciplinar*. Este último posicionamento é advogado por Peirano (2006:14) ao apontar questionamentos acerca do valor analítico da performance, provocando uma reflexão sobre sua utilidade e apontando para a necessidade de se “esclarecer se *performance* é um objeto de estudo, um tema, uma teoria, ou uma *antidisciplina*”. Esse posicionamento suscitou uma discussão na literatura em prol da resolução de tais pontos ainda obscuros (LANGDON, 2007; LIMA, 2010; KRUGER, 2011), mas

acredito que ainda não estão todos respondidos e cabe aos estudiosos um maior empreendimento intelectual no que diz respeito às discussões teóricas e metodológicas, a fim de que o campo de estudos da performance ganhe uma forma ainda mais delineável e reconhecível.

Este trabalho buscou contribuir com uma perspectiva em que a etnomusicologia se apresenta como eixo epistemológico que intercede os estudos da performance em geral, a antropologia e a musicologia a fim de se compreender fenômenos socioculturais centralizados na prática musical. O foco nas pessoas como alvo do olhar etnográfico se apresenta como postura científica de suma importância para se compreender as características êmicas do fazer musical. Desse modo, o trabalho etnográfico pode ser entendido como ponto distintivo de compreensão da performance. Vale ressaltar, então, que seguindo a perspectiva de que a performance é uma representação das representações [metateatro da vida], a escrita etnográfica é uma representação de última instância de uma cadeia de representações cuja dimensão não temos total consciência.

Quanto aos aspectos teórico-metodológicos, é inegável a centralidade das contribuições de Schechner (2003, 2006) e Turner (1988, 1996, 2009) para este trabalho. As perspectivas teóricas que apontam para uma abordagem metafórico-teatral da performance e do *play* como elemento que intermedeia o trânsito entre entretenimento e eficácia ritual são exemplares de como suas ideias são basilares para o estabelecimento de enquadramentos paradigmáticos do olhar etnográfico. Entretanto, há de se manter um posicionamento crítico que vise verificar a real aplicabilidade

de seus pressupostos. As manifestações culturais são muito complexas e devem ser compreendidas por um olhar consciente das ferramentas analítico-metodológicas que lhes são aplicáveis. Nesse sentido, pude verificar que a realidade performática dos Catopês imprimiu um limite à perspectiva do drama-social (TURNER, 1988), pois não foi possível afirmar que há um desfecho nas relações conflituosas que os cerca desde sua origem, seja como resolução ou reconhecimento de um cisma. Como apontado, as relações são constantemente ressignificadas em novas situações, sem apresentar um desfecho. Desse modo, a ideia de drama-social não foi utilizada como um estrito paradigma analítico, mas como uma possibilidade diferenciada de olhar as relações conflituosas.

Enfim, o que se espera com essas reflexões é contribuir para o contexto mais amplo, complexo e multifacetado da performance. A este recorte discursivo se espera juntar outras abordagens da performance que visem compreendê-la por outras faces, tornando mais substancial suas discussões teóricas e metodológicas. Portanto, devem ser somados a este trabalho específico outras perspectivas que visem abordar a performance com foco em outros aspectos contextuais como religião, simbolismo, técnica, estética, relação com personagens performáticos e a integração de todos esses elementos no corpo, elemento que os congrega e os expressa.

Referências

- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Rowley: Waveland Press, 1984.
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 5.ed. London: University of Washington Press, 1995.
- BLAU, Jnan. More than 'just' music: four performative topoi, the phish phenomenon, and the power of music in/and performance. *Transcultural Music Review*, v. 13, Madrid: SIBE, 2009. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/article/44/more-than-just-music-four-performative-topoi-the-phish-phenomenon-and-the-power-of-music-in-and-performance>>. Acesso em 17 nov. 2017.
- BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. *A festa do santo preto*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.
- _____. *A cultura na rua*. 2 ed. Campinas: Papyrus, 2001.
- BRINER, Benjamin. "Performing Practice II: Non-Western and traditional music," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University, 2001. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/40272>>. Acesso em 17 nov. 2017.
- _____. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Revista Campos*, Curitiba, v. 7, p. 17-25, 2006.
- _____. Sismologia da performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, v. 50, n. 2, 2007.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GENNEP, Arnold Van. *The Rites of Passage*. London: Routledge, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959.
- JOCELINO LEITE. Bocaiuva, 09 fev. 2010b. Entrevista concedida a Fábio Henrique Ribeiro.
- KRÜGER, Cauê. Performance art versus performance studies? O conceito contestado de performance e sua relação com a tecnologia, arte e identidade. SIMPÓSIO NACIONAL DE TECNOLOGIA E SOCIEDADE, n. 4, 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba: 2011, p. 1-11.
- LANGDON, E. Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs.

Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis: UFSC, n. 94, 2007.

LIMA, Greilson José de. Da ênfase do conteúdo para o modo de expressar os eventos etnográficos: as contribuições da Antropologia da performance para pensar o retorno dos emigrantes nordestinos às festividades juninas. ENCONTRO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE, 2010, São Paulo. *Anais do ENAP*. São Paulo: Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, 2010. p. 1-9.

LUCAS, Glaura. Significados do tempo musical nas performances simultâneas das guardas no Reinado do Rosário". COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOLOGIA: PAINÉIS DE PESQUISADORES CONVIDADOS. BELO HORIZONTE. n. 6. *Anais online*, p. 130-138, 2009. Disponível em <<http://etnologia.org/anaisvicolquio/pdf/15%20Painel%20III%20Dialogos%20Etnologia,%20Etnomusicologia,%20Neurociencias.pdf>> Acesso em 19 jun. 2012.

_____. *Os sons do rosário*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

LUCAS, Maria Elizabeth. Apresentação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 7-11, jul./dez. 2005

LUCÉLIA PEREIRA. Bocaiuva, 03 fev. 2010. Entrevista concedida a Fábio Henrique Ribeiro.

MADRID, Alejandro L. Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue. *Transcultural Music Review*. v. 13, SIBE, 2009. Disponível em <[http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-](http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to)

the-special-issue > Acesso em 17 nov. 2017.

PEIRANO, Mariza. "Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e performance". *Revista Campos*, Curitiba, n.7, v.2, p. 9-16, 2006.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*. 2005. 236 f. Tese (Doutorado em Música, área de concentração Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

RAMOS, Jarbas Siqueira. *Fé e devoção no sertão dos gerais: O capital social como recurso para sobrevivência e manutenção das tradições nos Ternos de Catopês de Bocaiuva*. 2010. 158f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Social) – Universidade Estadual de Montes Claros.

RIBEIRO, Fábio Henrique. *Performance musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva-MG*. 2011. 274 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2011.

_____. Música e religião: interfaces na produção da performance. *Revista Opus*, v. 19, p. 243-264, dez 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/124/100>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2003.

_____. *Performance studies: an introduction*. 2 ed. London: Routledge, 2006.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

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

_____. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1996.

_____. *The ritual process*. New York: Transaction Publishers, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.