

“Escuta o tum e faz tum, tum”: A aprendizagem musical/cultural na formação identitária em um Terno de Congado de Montes Claros-MG

Jean-Joubert Freitas Mendes

Resumo

Este trabalho buscou, através de uma pesquisa bibliográfica e trabalho de campo, que incluiu uma observação participante, analisar os processos de transmissão do conhecimento musical e as formas de vivência em grupo no Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG. Com devoção a santos católicos, esse grupo insere a música em um contexto religioso num processo de rememoração às coroações dos Reis africanos. Este estudo revelou que a transmissão dos ensinamentos nesta manifestação se dá de forma oral e aural. Na ação etnometodológica emerge estratégias pessoais de aprendizagem e a troca de informações, e da cumplicidade entre os atores nasce o fortalecimento de uma identidade. A estrutura que acolhe, discute, interage e proporciona a própria descoberta na aprendizagem é recoberta por uma malha de significados representativos da cultura que transcende a aprendizagem da música e perpassa a vida dos integrantes do grupo, culminando numa identidade musical/cultural.

A educação musical contemporânea tem buscado contemplar os vários espaços onde o ensino e a aprendizagem da música acontecem. A necessidade de compreender e validar as formas de aprendizagem de música extra espaço formal¹ possibilitou o surgimento de múltiplos olhares sobre a cultura e sua diversidade de manifestações. Segundo Oliveira (2003) “a partir das linhas de pesquisa que contemplam educação, música e cultura no Brasil, vários estudos têm sido desenvolvidos, visando uma compreensão mais profunda das interfaces da educação com a cultura local [...]” (OLIVEIRA, 2003, p. 08). As temáticas desenvolvidas a cerca destas discussões ainda suscitam diversas reflexões e estão em processo de entendimento e elaboração. Como afirma Travassos (2001) “o reconhecimento de

¹ Baseados em Queiroz (2003) entendemos espaços formais como instituições, escolares ou não, que têm a intenção centrada na formação educacional sistematizada, organizada e estruturada dentro de determinados padrões.

demandas antes ignoradas – mas que já existiam – e de espaços que tinham pouca visibilidade para educadores musicais geram algumas interrogações” (TRAVASSOS, 2001 p. 76). Essas interrogações são também provocativas na medida em que desfazem o estado de estatismo e movem o educador a encontrar caminhos de integração entre a educação a musica e a cultura.

Este estudo busca contribuir com essa discussão apresentando as formas de aprendizagem encontradas no Terno de Catopês de Nossa Senhora Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG – grupo pertencente ao Congado -, e como essa aprendizagem constrói uma identidade musical no grupo.

O Congado é uma das mais ricas manifestações afro-brasileiras, as formas musicais encontradas nessa cultura demonstram uma manifestação com características identitárias próprias, elementos que delineiam a sua forma ritual. Através de uma pesquisa bibliográfica e trabalho de campo que incluiu uma observação participante, foram analisados os processos de transmissão do conhecimento musical e as formas de vivência em grupo. Os Catopês, apresentam instrumentos com timbres específicos – membranofones e idiofones – e um desenho rítmico peculiar. Com devoção aos santos católicos, esse grupo insere a musica em um contexto religioso num processo de rememoração às coroações dos Reis Africanos.

No Terno do Mestre João Farias, é no processo de transmissão que os aspectos identitários (conceitos, atitudes, filosofia de vida, música e demais elementos da cultura) presentes na performance ou mesmo no comportamento dos integrantes são absorvidos e solidificados. Segundo Nettl, “[...] uma das coisas que determina o curso da história de uma cultura musical é o método de transmissão”² (NETTL 1997, p. 8, tradução nossa). Dessa forma, os participantes dessa manifestação estruturam consciente ou inconscientemente formas de transmissão dos conhecimentos de modo a estabelecer a continuidade de aspectos característicos do grupo.

A forma de repasse dos conhecimentos do grupo é certamente o principal elemento particularizador das características de um grupo frente às expressões culturais dos outros grupos. “[...] cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores”³ (MERRIAM 1964, p. 145, tradução nossa). Nesse sentido, reafirmamos

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”.

que os conceitos desenvolvidos pela própria cultura são um guia para o julgamento e permanência dos elementos essenciais à manifestação. Nesse contexto a troca de conhecimento se dá por uma “negociação” de seus próprios valores. O conhecimento corrente nessa estrutura pertence aos seus integrantes, não constituindo a idéia de que é um conhecimento aparte de seu mundo de importâncias.

Na performance ritual do Terno, a transmissão do conhecimento musical ganha força na observação. O processo de repasse, ou melhor, da captura dos conhecimentos, se dá de modo oral e aural⁴. Como explica Arroyo, “a situação de aprendizagem [no Congado] é uma situação coletiva de performance” (ARROYO, 1999, p. 177). Ainda sobre a prática em grupo, Martins salienta que “a performance é que engendra as possibilidades de significância e a eficácia da linguagem ritual” (MARTINS 1997, p. 147). Nesses termos, entendemos que no universo Congadeiro, a interação entre o ator e a estrutura de significados do Terno proporciona, através do – *habitus*⁵ –, o entendimento dos aspectos construtores centrais, definidores da manifestação.

A aprendizagem musical nesse contexto está imbuída de uma sistemática diferenciada em relação ao ensino institucionalizado. Enquanto no ensino formal, os alunos têm tempo limitado para a aprendizagem e, na maior parte, após cada aula retomam suas vidas e seus contextos, no Congado o ambiente onde se aprende compõe e influencia profundamente a sua vida na cultura. Aqui a vivência em grupo – elemento catalizadora da aprendizagem – é constituída pela interação dos integrantes de um único contexto, uma mesma cultura, o contexto Congadeiro.

Durante a observação participante, tocando nos ensaios e apresentações, foi possível observar como a carência de informações verbais instiga o aparecimento de estratégias individualizadas para a aprendizagem. Várias vezes alguém solicitou uma ajuda para realizar alguma prática musical e recebeu como resposta um “*faz assim oh*”, onde a pessoa tocava o ritmo solicitado sem que uma única palavra completasse o “raciocínio auditivo” do ouvinte. Não é novidade que culturas de transmissão oral como a dos Catopês ensinam pela repetição. O interessante é que o primeiro passo para

⁴ Nettl (1983) concebe o conceito de “aural” como algo vinculado a uma percepção global do indivíduo no que se refere à apreensão dos elementos transmitidos.

⁵ Bourdieu (1984) concebe o conceito de *habitus* como às maneiras do senso-comum e às percepções do mundo internalizadas, que servem de base para as práticas individuais e em grupo.

aprendizagem musical no Terno se dá, na grande maioria das vezes, na performance do grupo, direto, sem uma única introdução. O integrante recém inserido pede para tocar, o Mestre permite e lhe entrega um instrumento e, em seguida, começa a “batucada” do grupo. O “olhar” do indivíduo fica focado em tudo e em nada ao mesmo tempo, tentando internalizar ao menos uma frase musical. A dificuldade se agrava ao perceber que não basta entender o padrão rítmico do seu instrumento. O integrante tem agora que se encaixar na estrutura musical. Intensifica-se então a criação de estratégias para um melhor entendimento do funcionamento da performance musical.

Uma das estratégias desenvolvidas e confessadas pelos integrantes do Terno do Mestre João é a “escuta” segundo a função dos tempos forte e fraco, e da complementaridade. Um dos integrantes, tentando ajudar um tocador de tamborim⁶ disse: “*escuta o tum do chama [tempo forte] e depois faz tum, tum [tempo fraco executado pelo tamborim]*”⁷

Tomas Turino (1999), já havia observado estratégias semelhantes na Fiesta de la Cruz, no sul do Peru em 1986. Turino faz referência às formas de interação dos atores numa execução musical. Segundo o autor, durante a performance musical são criadas “estratégias” ou “táticas” que auxiliam o executante na manutenção e percepção da música em conjunto.

No contexto da educação musical as considerações sobre essas formas de resolução por parte do executante no fazer musical certamente podem ser trabalhadas. Não é proposto aqui banir a orientação do professor, mas estimular e utilizar as formas pessoais de aprendizagem de cada indivíduo. A cada tentativa de aprendizagem novas interações entre os envolvidos vão surgindo e o que se vê é uma cumplicidade que busca sanar as dificuldades comuns e particulares.

Outra estratégia utilizada pelos integrantes do Terno de Catopês do Mestre João Farias é o posicionamento e deslocamento na *fila*. O Terno de aproximadamente 40 pessoas se posiciona em três filas estruturadas da seguinte forma:

⁶ Os instrumentos do Terno são: *caixa, chama* (instrumento característico do Congado de Montes Claros-MG), *tamborim, pandeiro e chocalho*.

⁷ Anotações de campo colhidas em agosto de 2003.

⁸ O porta bandeira é o encarregado de levar, à frente do Terno, a bandeira de Nossa Senhora do Rosário.

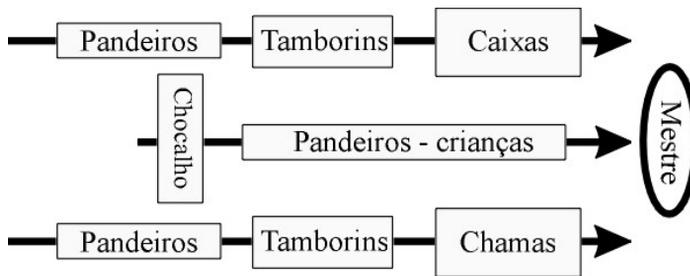


Figura 1 - Estruturação do Terno de Catopês em filas

A ordem dos *caixeiros* e tocadores de *chama* se dá espontaneamente, mas dos *taborins* para trás o posicionamento da fila se dá dos maiores para os menores. Todos, com exceção do Mestre e o porta-bandeira⁸, são conhecidos como *Catopês de fila*. Os tocadores de *caixa* e *chama* são também denominados *Catopês de frente*. Durante a execução musical é comum ver alguém se deslocando levemente à esquerda ou à direita da fila para ver o movimento dos caixeiros ou do tocador de *chama*. Isso acontece porque na busca de um entendimento para tantas sonoridades, além de ouvir, é importante ver o movimento das mãos e o balançar do corpo. Arroyo (1999) já observara que, “como em várias culturas musicais orais, a cultura musical congadeira é auditiva, visual e tátil” (ARROYO 1999, p. 177). O jogo de imagens e sonoridades associadas às estratégias, formulam, no ato do acontecimento musical, a performance do congadeiro.

A ordem de aprendizagem – determinada pelo próprio desenrolar do processo - faz seqüência no entendimento do ritmo, depois da melodia e por último da letra das canções. Entre esses elementos pôde-se detectar que o mais difícil para a aprendizagem é a letra. Apesar de ser o código que em princípio mais dominamos (o verbal), por estar no final da escala de importância do grupo ela é a última a ser assimilada.

No aprendizado dos instrumentos, o iniciante é geralmente direcionado para o *pandeiro*. Depois do *pandeiro*, que na maioria das vezes é destinado às crianças, o integrante costuma ir para o *taborim* até conseguir espaço bastante para executar o *chama* ou a *caixa*. Embora, para facilitar o entendimento, tenhamos disposto os itens nessa ordem, ela necessariamente não tem que ser assim. Durante a performance do grupo há uma constante in-

⁹ O sentido de crescer aplicado aqui pode ser entendido como o de alcançar uma idade maior, como também no sentido de alcançar musicalmente um maior respeito.

versão de posições, onde os integrantes trocam de instrumentos. Nessas trocas está a oportunidade de experimentar uma outra execução.

Outro momento para uma proximidade com os diversos instrumentos se dá nas situações onde os integrantes mais novos se reúnem em pequenos grupos para experimentarem sonoridades. É o momento onde se vê um maior número de explicações verbais. São às vezes três ou quatro falando ao mesmo tempo tentando demonstrar seus métodos de aprendizagem. São os “pequenos” se espelhando nos “grandes”, tentando tocar aquele instrumento que só poderá alcançar quando *crescer*⁹. Segundo Mestre João o instrumento que merece maior atenção na aprendizagem é a *caixa*. Ela é, na observação do Mestre, o centro da manutenção rítmica do Terno. Prova disso está na resposta que ele deu ao ser questionado sobre como fazia para preservar o *ritmo tradicional*¹⁰: “*se a caixa num sair do que é o original o Terno num tem como sair não*”. (MESTRE JOÃO FARIAS, 29/06/2003). A própria estrutura das filas do Terno demonstra uma hierarquia que, apesar de na perspectiva de um processo educativo ser um termo que sugere desigualdades, torna-se um objetivo a ser alcançado pelos integrantes, não desencadeando situações negativas. Os iniciantes começam seu processo de aprendizagem visando ser um *Catopê de frente*, ou seja um tocador de *caixa* ou de *chama*.

Nesse âmbito de estágios e desafios estabelecidos por essa hierarquia impetrada pela cultura congadeira, os integrantes assimilam, muitas vezes tacitamente, os aspectos identitários dessa manifestação. Como foi aludido anteriormente baseando-se em Bourdieu, os elementos culturais são internalizados a cada vivência em grupo e corroboram para a solidificação dos elementos significativos da estrutura congadeira. Essa estrutura que acolhe, discute, interage e proporciona a própria descoberta na aprendizagem, é recoberta por uma malha de significados representativos da cultura que transcende a aprendizagem da música e perpassa a vida dos integrantes do grupo, culminando numa identidade musical/cultural (MENDES, 2004).

Para Appiah (1997) a identidade pode, de uma forma geral, ser entendida como “uma coalescência de estilos, de conduta, hábitos de pensamento e padrões de avaliação mutuamente correspondentes [...]” (APPIAH, 1997, p. 242-243). Esse ajuntamento, essa coalescência dos elementos cotidianos na prática congadeira é o norteador dessa aprendizagem em grupo.

¹⁰ Em geral, o ritmo nos grupos de Congado é o elemento mais significativo entre os musicais. No Terno do Mestre João ele é o centro referencial da tradição musical.

Podemos então, baseados na análise de que a música do Terno do Mestre João surge das interações dos seus integrantes com os modos de produção musical, entender que na vivência musical dos atores um grande número de significados, que vão além dos elementos musicais, é apreendido, seja através de estratégias de aprendizagem, como comentamos, ou mesmo na absorção através da convivência diária num processo de internalização dos conceitos da manifestação.

Considerando os vários elementos encontrados na música do Terno, como a palavra, o canto, tambores, transmissão e identidade, consideramos pertinente a reflexão de Lühning (2001) onde “a inter-relação desses elementos traz e retrata algo específico devido à conotação em relação aos processos de definição e manutenção de buscas identitárias de grupos da população afro-brasileira e sua memória (LÜHNING, 2001, p. 24).

Entendemos ainda que as formas de aprendizagem encontradas aqui fazem ampliar a discussão sobre outros contextos onde se aprende música. O interesse por conhecer e refletir sobre novos espaços é endossado nas palavras de Swanwick (2003) onde afirma que “somente quando provocados por encontros com práticas culturais de outros lugares prestamos atenção nos “sotaques”, inclusive o nosso próprio”(SWANWICK, 2003, p. 37). Dessa forma é necessário a contínua busca do entendimento desses lugares afim de reconhecer o outro e nos conhecermos, como também compreender e assimilar as diversas formas de ensinos existentes em prol da música.

Referências Bibliográficas

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the fudgement of taste*. Tradução de Richard Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

- LÜHNING, Ângela. Música: palavra-chave da memória. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org). *Ao encontro da palavra cantada - poesia música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 23-33.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MENDES, Jean Joubert F. *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG*. 2004. 257 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música/Etnomusicologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MESTRE JOÃO FARIAS (João Farias). Entrevistado pelo autor em 29 de jun. 2003. Gravação em 1 fita de áudio.
- NETTL, Bruno. et al. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.
- _____. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.
- OLIVEIRA, Alda de Jesus. et al. *Mestres de música da Bahia*. Projeto integrado apoiado pelo CNPq – Universidade Federal da Bahia – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Salvador, 2003.
- QUEIROZ, Luis Ricardo S. Educação musical e etnomusicologia: uma reflexão sobre as contribuições do estudo etnomusicológico para a área de educação musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ANPPOM, 2003. p. 772-779. 1 CD-ROM.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.