

Aprendizagem musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão

Luis Ricardo Queiroz

O Congado pode ser considerado, na atualidade, como uma das mais fortes e importantes expressões da cultura popular do Brasil, tendo em vista a multiplicidade de grupos que existem espalhados por grande parte do seu território, principalmente nos Estados de Minas Gerais, Goiás, Espírito Santo, São Paulo, dentre outros. Os grupos existentes em cada um desses universos apresentam particularidades significativas, fazendo dessa manifestação um complexo e diversificado campo de saberes expressados, 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 configuram em manifestações e expressões de fé e de devoção a santos católicos. No Estado de Minas Gerais, a diversidade de grupos espalhados por grande parte de seu território, configuram um dos universos mais ricos e complexos da performance congadeira no país. O Congado mineiro se subdivide em oito categorias, caracterizando os grupos¹ de Caboclinhos, Candombe, Catopês, Congo, Marujada, Moçambique, Vilão e Cavahada.²

Neste trabalho apresento resultados de uma pesquisa realizada na cidade de Montes Claros, localizada no norte de Minas Gerais, focando os

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

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

aspectos principais da aprendizagem musical nos Ternos de Catopês. Montes Claros possui atualmente seis grupos de Congado: um de Caboclinhos, dois de Marujos e três de Catopês. Esses últimos representam uma importante referência musical/cultural da cidade, sendo expressão significativa dos costumes, da crença, e das práticas populares diversificadas desse universo.

O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias, O Terno de Nossa Senhora do Rosário do Mestre Zanza e o Terno de São Benedito do Mestre Zé Exedito compõem a atual estrutura da manifestação dos Catopês em Montes Claros e, juntos com os Caboclinhos e Marujos, dão vida e forma a uma festividade religiosa que congrega, durante a Festa de Agosto³ da cidade, acontecimentos diversificados de uma cultura contextualizada com os saberes, os costumes e os significados do povo que a expressa.

A pesquisa, que embasa este trabalho, foi desenvolvida a partir de abordagens metodológicas quantitativas e qualitativas, em que os instrumentos de coleta e análise dos dados possibilitaram uma investigação ampla do fenômeno musical, revelando características fundamentais da performance desses grupos. Especificamente neste artigo, descrevo e analiso aspectos da transmissão musical nos Ternos de Catopês, 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 nesses grupos 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

³ A Festa de agosto em Montes Claros, que acontece atualmente na 3ª semana do mês de agosto, 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, a partir da fundação da Diocese de Montes Claros, que aconteceu em 10 de dezembro de 1910, o bispo Dom João Pimenta 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.

inter-relacionam o contexto, os sujeitos, e suas formas particulares de conceber, valorar e organizar as suas práticas sociomusicais.

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 como ele vai e deve ser transmitido passa por uma seleção natural em que o grupo e/ou a sociedade que o pratica arranja formas, momentos e situações de concretizar o seu desenvolvimento e sua assimilação por parte dos membros que compõem à cultura em questão. Na realidade dos ternos de Catopês a construção de conhecimentos do saber musical, transcende a música em si mesma, fazendo dessa cultura um amplo e dinâmico campo de criação, em que estratégias e alternativas desenvolvidas pelos grupos, em seu sistema sociocultural, dão características a situações e processos de transmissão específicos ao mundo diversificado da manifestação.

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 música é um fator de enorme importância para o entendimento daquela música”.⁴ (Nettl 1992, 3. Tradução minha).

Em outra obra, segundo a 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”.⁵ (Nettl 1997, 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

⁴I do Believe that the way in which a society teaches its music is a matter of enormous importance for understanding that music [...].

⁵One of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission.

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”.⁶ (Merriam 1964, 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)⁷, traz em seu 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 assimilação 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, 177).

Keith Swanwick (2003, 72-73) apresenta 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

⁶ each culture shapes the learning process to accord with its own ideals and values.

⁷ 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

utilizado em uma situação não formalizada de aprendizagem musical como perspectiva para o ensino da música em uma instituição. O autor destaca, então, 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, 73).

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

John Blacking (1995b), 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 criada⁸. (Blacking 1995b, 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 diversos fatores da expressão musical enquanto fenômeno de performance sociocultural, evidenciam a idéia de que a transmissão musical congrega os aspectos essenciais

⁸structures 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.

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 (1995b) na música Venda, aspectos da própria 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 significativos de transmissão dos saberes referentes à prática musical.

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

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

Analisando práticas musicais de contextos populares de tradição afro-brasileira Lucas, Arroyo, Stein e Prass (2003), concebem particularidades etnopedagógicas, percebidas também nos Ternos de 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 e Prass 2003, 5).

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

do 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. A 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 2003).

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 é tecido pela dinâmica da performance, tanto nos momentos específicos de sua realização, quanto nas demais situações estabelecidas como base para a sua prática.

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

As situações de ensino e aprendizagem musical nos Catopês

Diversas situações de ensino são consolidadas ao longo da performance, sem terem necessariamente, *a priori*, a função e a intenção de ensinar. A prática performática coletiva e situações vivenciadas antes, durante e após os ensaios e 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, 85) na cultura musical do Candombe uruguaio, a prática coletiva de fazer música nos Catopês, estabelece uma intensa “experiência emocional e musical”, em que a vivência dos integrantes na construção conjunta da música cria uma atmosfera prazerosa e (re)construtiva da descoberta musical.

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

eram dezesseis horas e vinte e três minutos quando entramos no ônibus para retornar à Montes Claros. As roupas empoeiradas pelas ruas sem calçamento da cidade [Glaucilândia, localizada a 30 km 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 meninos⁹ 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 corrigiam e ensinavam 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 2004a).

⁹Ao 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.

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 vivíveis 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 aprendem 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 com maior evidência nas situações menos estruturadas, em que a liberdade de “brincar”, “bagunçar”, “explorar” e “variar”, na execução instrumental e vocal, concebe as principais formas de aprendizagem da música.

A imitação

Olhar e ouvir são fontes fundamentais de aprendizagem nos Catopês. Ver o que o outro está fazendo e como ele faz, e ouvir a sonoridade obtida na execução do instrumento é, indubitavelmente, uma das formas mais uti-

lizadas 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.

O depoimento de Arnaldo¹⁰, integrante do Terno do Mestre Zanza, retrata como a aprendizagem se apóia na inserção do iniciante ao ato de tocar, sendo que os mais experientes dão suporte, através de sua prática, para a assimilação dos padrões musicais básicos. Perguntado sobre como os meninos aprendem a tocar, Arnaldo declara:

*nos ensaio, aí vai aprendeno! pega o ritmo e vai embora. Tem hora que uns aí [sai do ritmo] agora nós, que já tá trenado, num sai não! Aí cobre o defeito do outro, é assim! [...] as veiz nós fala: ó ajeita aí que cê ta errado ó! Aí contro-la tudo, é assim!*¹¹ (Santos, 2004).

A imitação, como forte referência para a aprendizagem musical, estabelece aspectos que constituem a essência 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 caracterizam, 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

¹⁰ 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.

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

música importa menos que a aproximação imitativa de sonoridades semelhantes às da letra que encaixem na métrica da melodia (Blacking 1995a)

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

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

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

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

Mestre João: *Prá ensinar? [...] cês escuta, né possíve! [...] cês escuta. é todo mundo cantar.*¹²

O Mestre João Farias demonstra consciência de que pela imitação os meninos “se viram” para aprender a letra durante a performance. Nesse sentido ele declara: “*eles vai no rumo, e joga um trem prá dá certo. Bem que [...] tá meio desviado, escorregano, mais que vai, vai [...] [isso é] a imitação né? [...] a imitação*”¹³ (Mestre João Farias, 2004).

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 conseqüência 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 musi-

¹² Gravações de campo em MD durante o Reinado do Divino dia 21/08/2004.

¹³ Entrevista gravada em MD no dia 20/08/2004.

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

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

As correções e ensinamentos

Inter-relacionada diretamente aos processos de imitação e experimentação, está a interferência dos Mestres e, também, dos integrantes mais experientes dos grupos, que, de forma não estruturada, realizam correções e ensinamentos importantes para os rumos da execução musical. Muitas vezes, enquanto os meninos estão “brincando” e, pensando que não estão sendo observados, batem algum ritmo errado ou realizam inadequadamente qualquer outro aspecto musical da performance, são corrigidos e advertidos enfaticamente.

mente: *“isto tá errado menino! num é assim que bate não”*. Interessante é observar 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”*, por exemplo. 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 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 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 ressal-

tar 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 deferentes contextos, aos meninos, é a forma adequada de comportamento e de postura social. Os Mestres enfatizam a todo momento 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 fundamentais 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.

Referências Bibliográficas

- Arroyo, Margarete. 1999. “Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música”. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Blacking, John. 1995a. *How music is man?* 5th ed. Seattle & London: University of Washington Press.
- . 1995b. *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. Ed. por Reginald Byron. London: University of Chicago Press.
- Costa, João Batista de Almeida. 2004. Depoimento oral gravado em agosto de 2003. In *Catopê* dirigido por André Spínola e Giuliano Le Senechal. Belo Horizonte. (Vídeo documentário – 1 DVD).
- Ferreira, Luis. 1997. *Los tambores del Candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé Ediciones.
- Lucas, Maria Elizabeth, Margarete Arroyo, Marília Stein e Lucina Prass. 2003. “Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira.” *Revista da FUNDARTE* 3: 4-20.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Mestre João Farias. 2004. “Gravações de campo.” Montes Claros, 20 ago. 1 MD (74min.).

- Nettl, Bruno. 1983. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- . 1992. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: Lees, Heath. *Music education: sharing musics of the world*. Seoul: ISME.
- Nettl, Bruno et al. *Excursion in world music*. 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.
- Queiroz, Luis Ricardo S. 2003. “Diário de campo”. Montes Claros, 21 jun.
- . 2004a. “Diário de campo”. Montes Claros, 27 ago.
- . 2004b. “Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música.” *Revista da ABEM* 10: 99-107.
- Santos, Arnaldo Alves dos. 2004. Entrevista concedida a Luis Ricardo Silva Queiroz. 21 ago. 1 MD (74min.).
- Swanwick, Keith. 2003. *Ensinando música musicalmente*. Trad. de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna.