



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Música
Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

**Performance musical na cultura popular contemporânea de João
Pessoa/PB**

Fábio Henrique Gomes Ribeiro

João Pessoa
Junho de 2017



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Música
Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

Fábio Henrique Gomes Ribeiro

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa
Junho de 2017

R484p Ribeiro, Fábio Henrique Gomes.
Performance musical na cultura popular contemporânea de
João Pessoa/PB / Fábio Henrique Gomes Ribeiro. - João
Pessoa, 2017.
406 f. : il.

Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA

1. Música. 2. Performance musical. 3. Cultura popular. 4.
Interação social. 5. Barca Nau Catarineta. 6. Ciranda do Sol. I.
Título.

UFPB/BC

CDU: 78(043)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é uma forma de homenagem e agradecimento a todas as pessoas com as quais convivi. Não concordo com a meritocracia individualista, em que esforços e responsabilidades comunitárias são afunilados em um único sujeito. Sou grato a Deus pelas muitas comunidades da qual faço parte, que me ajudam em minha constante construção. Assim agradeço:

Aos integrantes da Barca Nau Catarineta e da Ciranda do Sol pela oportunidade de aprender um pouco de suas vidas e de sua música.

À minha família por todo o apoio que tem me dado desde meus primeiros passos como estudante, dando-me valiosos incentivos. De forma especial, agradeço aos meus pais, Analúcia e Antônio, e meus sogros, Luiza e Pedro, pelo exemplo de dedicação e zelo pela família; às minhas irmãs, Amanda e Juliana, e cunhado, Rodrigo, pela parceria; e à minha esposa, Érika, por sua dedicação, exemplo, apoio, paciência e compreensão diante das inúmeras dificuldades que um trabalho como este pode trazer.

Aos meus amigos, obrigado por me fazer melhor à cada dia.

Aos colegas do Departamento de Educação Musical, estendendo-me à toda a UFPB, pelos exemplos de profissionalismo e dedicação, além da possibilidade de me dedicar integralmente à redação da tese no último ano.

Aos colegas estudantes e professores do PPGM pelas experiências, reflexões e por todo o aprendizado ao longo desses anos.

Aos membros do grupo de pesquisa PENSAMus pela oportunidade de compartilhar todo o processo de pesquisa, contribuindo de forma fundamental para o seu desenvolvimento.

Ao meu orientador, colega de profissão e amigo, Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz, pelo exemplo de profissional dedicado e ser humano admirável.

Enfim, agradeço por não estar nunca sozinho, sempre rodeado de pessoas dispostas a construirmos juntos algo melhor! Obrigado!

RESUMO

Na região metropolitana de João Pessoa/PB, até o período entre os anos 1960-1980, as manifestações musicais da cultura popular possuíam performances fundamentalmente comunitárias, participatórias e financiadas por doações. Após esse período, as estruturas apresentacionais têm crescido como modelo de performance, incorporando um conjunto de experiências e significados emergidos de uma rede de sociabilidades compostas por participantes dos grupos, folcloristas, acadêmicos e agentes políticos diversos. Nessa conjuntura, este trabalho apresenta, analisa e reflete acerca das dimensões contemporâneas fundamentais que caracterizam e transversalizam a performance musical de dois grupos de cultura popular da região metropolitana pessoense: Barca Nau Catarineta de Cabedelo/PB e Ciranda do Sol do Bairro dos Novais, em João Pessoa/PB. A base metodológica do trabalho constituiu-se de pesquisa etnográfica desenvolvida entre os anos de 2013 e 2016, com observação participante, entrevistas e registros audiovisuais. A partir de pesquisa bibliográfica desenvolvida neste mesmo período, a dimensão epistemológica e teórica do trabalho se assenta principalmente nos estudos sobre performance musical e cultura popular, articulando áreas como etnomusicologia, antropologia e sociologia. A abordagem da performance musical é guiada pelos processos de interação social e produção de experiências musicais coletivas na performance musical. Os resultados apontam para uma realidade sociointerativa multifacetada e mediada pelas experiências sensíveis da performance, produzindo experiências musicais valoradas subjetiva e coletivamente. As interpretações realizadas levam à fundamentação da tese de que a performance musical se define principalmente por um processo sociointerativo que envolve a evocação, produção e compartilhamento de experiências e significados individuais e coletivos. De forma mais específica, argumento que as dimensões contemporâneas das práticas musicais da Barca e da Ciranda são construídas pela interação social e simbólica entre os sujeitos e suas coletividades, mediadas por experiências e significados emergidos em dimensões políticas, culturais, sociais, estéticas e econômicas. As dimensões estéticas, entendidas aqui como toda forma de percepção e apreensão do ambiente sociocultural, estão fortemente presentes nas experiências sensíveis em momentos de preparação e eventos de performance. Dessa forma, tais dimensões se apresentam como principais mediadoras do processo, evocando experiências passadas e construindo novas experiências e significados a partir da interação com os demais aspectos.

Palavras-chave: Performance musical. Cultura popular. Interação social. Experiência. Barca Nau Catarineta. Ciranda do Sol.

ABSTRACT

Until the 1960s-1980s, in the metropolitan region of João Pessoa, Paraíba, Brazil, musical expressions of popular culture had essentially communitarian performances, with participatory features and financed by donations. After this period, the presentational structures have grown as performance model, incorporating a set of experiences and meanings emerged from a socio-collaborative network composed of participants from different groups, folklorists, academics and political agents. Considering this context, this work presents, analyses and reflects on the fundamental contemporary dimensions that characterize and cross the musical performance of two popular culture groups in the metropolitan region: Barca Nau Catarineta de Cabedelo/PB and Ciranda do Sol, Novais District, João Pessoa/PB. The methodological basis consisted of ethnographic research developed between 2013 and 2016, with participant observation, interviews and audio-visual records. From a bibliographical research developed in this same period, the epistemological and theoretical dimension is based mainly on the musical performance studies and popular culture, articulating areas like ethnomusicology, anthropology and sociology. The processes of social interaction and the production of collective experiences in performance guide the musical performance approach. The results point to a multifaceted socio-interactive reality mediated by the sensitive experiences of the performance, producing musical experiences assessed subjectively and collectively in the contexts studied. The interpretations lead to ground the thesis that socio-interactive process involving the evocation, production and sharing of experiences and individual and collective meanings defines the contemporary musical performance of groups. I argue that the contemporary dimensions of the Barca's and Ciranda's musical practices are constructed by the social and symbolic interaction between the subjects and their collectivity, mediated by experiences and meanings emanating on political, cultural, social, aesthetic and economic dimensions. The aesthetic dimensions are understood as all forms of perception and apprehension of the socio-cultural environment. Thus, these dimensions presented themselves as the main mediators of the process, evoking past experiences and constructing new experiences and meanings from the interaction with the others.

Key words: Musical performance. Popular culture. Social interaction. Experience. Barca Nau Catarineta. Ciranda do Sol.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Barca Nau Catarineta de Cabedelo	61
Figura 2 - Ciranda do Sol	65
Figura 3 - Fortaleza de Santa Catarina em Cabedelo/PB	67
Figura 4 - Organização das filas [cordões] na Barca.....	83
Figura 5 - Resumo da base teórica.....	210
Figura 6 - Formação instrumental da orquestra.....	226
Figura 7 - Estrutura rítmica da marcha.....	229
Figura 8 - Estrutura rítmica do samba	230
Figura 9 - Estrutura rítmica da valsa	232
Figura 10 - Ritmo Lento	233
Figura 11 - Trecho tocado por Duquinha [violão] em Truléu da Marieta.....	235
Figura 12 - Trecho transcrito da música A Reza.....	237
Figura 13 - Trecho transcrito de A vida do Marinheiro [A] e Vitória meu Capitão [B]	237
Figura 14 - Trechos transcritos de As uvas [A], Truléu da Marieta [B] e Mar Largo [C]	238
Figura 15 - Alguns movimentos de evolução da Barca.....	248
Figura 16 - Formas de contato visual entre brincantes e audiência.....	256
Figura 17 - Atuação cômica do personagem Calafatinho.....	258
Figura 18 - Personagens Vassoura, Calafatinho e Ração em interação com o público.....	261
Figura 19 - Momento de lanche dos brincantes e outros participantes do evento.....	262
Figura 20 - Instrumentos musicais da Ciranda do Sol.....	278
Figura 21 - Estrutura rítmica da ciranda.....	281
Figura 22 - Estrutura rítmica do coco na Ciranda do Sol.....	282
Figura 23 - Trecho da música <i>Meninas de Hoje</i> com características do modo jônio.....	287
Figura 24 - Trecho da música <i>Chorei</i> com características do tonalismo [Bb]	287
Figura 25 - Música <i>Desilusão</i> , entendida como uma ciranda alta pelo mestre	289
Figura 26 - Música <i>Luiz Gonzaga</i> , entendida como ciranda média pelo mestre.....	290
Figura 27 - Música <i>Os Coqueiros</i> , entendida como ciranda baixa pelo mestre	291
Figura 28 - Movimento coreográfico da Cobra na Ciranda do Sol	295
Figura 29 - Movimentos coreográficos na Ciranda do Sol.....	297
Figura 30 - Vestes da Ciranda do Sol.....	307
Figura 31 - Cirilo em interação com integrantes da roda	308
Figura 32 - Música Ciranda em Baião.....	322

LISTA DE QUADROS, TABELAS E GRÁFICOS

Quadro 1 - Personagens da Barca Nau Catarineta de Cabedelo.....	216
Quadro 2 - As 4 Jornadas e a apresentação recorrente	220
Quadro 3 - Estruturas formais tomando como base as letras, canto e melodias.....	240
Quadro 4 - Tipos de contorno melódico das canções da Ciranda do Sol	284
Tabela 1 - Graduações da marinha utilizadas na Nau Catarineta	257
Gráfico 1 - Relação entre as extensões melódicas de cirandas alta, média e baixa	292

LISTA DE ÁUDIOS [BARCA NAU CATARINETA]

1. Cascata [FAIXA 01]
2. Vamos de Marcha [FAIXA 02]
3. A Reza [FAIXA 03]
4. Truléu da Marieta [FAIXA 04]
5. Vitória Meu Capitão [FAIXA 05]
6. Truléu léu léu [FAIXA 06]
7. Ferrar os Panos [FAIXA 07]
8. Saltamos Todos [FAIXA 08]
9. Adeus Belas Meninas [FAIXA 09]
10. Virgem Mãe [FAIXA 10]
11. Somos Marujos [FAIXA 11]
12. A Vida do Marinheiro [FAIXA 12]
13. Na corte [FAIXA 13]
14. Mulher do Sapateiro [FAIXA 14]
15. As Uvas [FAIXA 15]
16. Mar Largo [FAIXA 16]
17. Louvores em Terra [FAIXA 17]
18. Maretas [FAIXA 18]
19. Canção do Calafatinho [FAIXA 19]
20. Clara Estrela [FAIXA 20]
21. Sua Alteza [FAIXA 21]
22. Moças Bonitas [FAIXA 22]
23. Barca Nova [FAIXA 23]
24. Transfiguração [FAIXA 24]
25. Águas de Palestina [FAIXA 25]
26. Lisboa [FAIXA 26]
27. Zombando [FAIXA 27]
28. Marcha de despedida [FAIXA 28]

LISTA DE ÁUDIOS [CIRANDA DO SOL]

1. Boa Noite Mestre [FAIXA 01]
2. Chorei, chorei [FAIXA 02]
3. Santa Teresa [FAIXA 03]
4. Mestre Baixinho [FAIXA 04]
5. Ô cirandeira [FAIXA 05]
6. Luiz Gonzaga [FAIXA 06]
7. Marta Pacheco [FAIXA 07]
8. Os Coqueiros [FAIXA 08]
9. Ouro em Pó [FAIXA 09]
10. Vai vai [FAIXA 10]
11. Penha [FAIXA 11]
12. Essas menina [FAIXA 12]
13. Ciranda em baião [FAIXA 13]
14. Sete socó [FAIXA 14]
15. Quando você se sentir abandonada [FAIXA 15]
16. Adeus [FAIXA 16]
17. Meu Navio [FAIXA 17]
18. A noite é escura [FAIXA 18]

LISTA DE SIGLAS

AACC – Associação Artístico-cultural de Cabedelo

BTDC – Banco de Teses e Dissertações da Capes

CNFCP – Conselho Nacional de Folclore e Cultura Popular

CPC – Centro Popular de Cultura

CTPC – Centro de Tradições Populares de Cabedelo

FUNJOPE – Fundação Cultural de João Pessoa

IHGP – Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba

NUPPO – Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular

PENSAMus – Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos

PNC – Plano Nacional de Cultura

PSCP – Plano Setorial para as Culturas Populares

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
-----------------	----

PARTE I PROCESSOS E EVENTOS DE PERFORMANCE

CAPÍTULO I.....	33
A cultura popular de João Pessoa.....	33
1.1 Dimensões sociointerativas da cultura popular na região metropolitana de João Pessoa.....	33
1.1.1 Indivíduos, instituições e organizações sociais na construção de uma rede sociocolaborativa.....	36
1.1.2 O Centro de Tradições Populares de Cabedelo [CTPC].....	41
1.1.3 O Centro Popular de Cultura do Bairro dos Novais [CPC].....	49
1.2 Os grupos estudados.....	60
1.2.1 Barca Nau Catarineta de Cabedelo.....	60
1.2.2 Ciranda do Sol.....	63
CAPÍTULO II.....	66
Experiências etnográficas com a Barca Nau Catarineta de Cabedelo.....	66
2.1 A preparação para a performance na Barca.....	66
2.1.1 A organização inicial.....	67
2.1.2 Elaboração das práticas musicais.....	70
2.1.3 A <i>reunião</i> : reflexões e definições gerais sobre o funcionamento do grupo.....	79
2.2 Eventos de performance da Barca: etnografias em memória multi-situada.....	81
CAPÍTULO III.....	99
Experiências etnográficas com a Ciranda do Sol.....	99
3.1 A preparação para a performance na Ciranda do Sol.....	99
3.1.1 A centralidade do mestre.....	100
3.1.2 A formação descentralizada.....	104
3.1.3 Os ensaios.....	106
3.2 Uma performance pública da Ciranda em maio de 2014.....	113

PARTE II APROXIMAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS E DEFINIÇÕES TEÓRICAS

CAPÍTULO IV.....	134
A performance musical em estudo.....	134
4.1 Os estudos da performance.....	134
4.1.1 A sociedade em performance.....	136
4.1.2 A fala em performance.....	137
4.1.3 A cultura em performance.....	139
4.1.4 As artes em performance.....	141
4.2 A música em performance: abordagens etnomusicológicas.....	142
4.3 Os estudos etnomusicológicos brasileiros e a cultura popular em performance.....	145

4.3.1 As práticas musicais da cultura popular na contemporaneidade.....	147
4.3.2 Perspectivas teóricas sobre performance	159
4.4 Dimensões epistemológicas e delimitação do problema de pesquisa.....	163
CAPÍTULO V	168
Performance e cultura popular na contemporaneidade: definições teóricas.....	168
5.1 Contemporaneidade e cultura popular	169
5.2 Interatividade simbólico-social na performance musical	174
5.1.1 As dimensões sociointerativas do fazer musical.....	175
5.1.2 A comunicação e performatividade das práticas musicais.....	185
5.1.3 Dimensões simbólico-musicais na construção das relações humanas.....	194
5.1.4 Integração de engajamentos e experiências na performance	202
5.3 As interações na construção e compartilhamento de experiências simbólico-musicais	209
 PARTE III ESTRUTURAS INTERATIVAS E A EXPERIÊNCIA MUSICAL EM PERFORMANCE	
CAPÍTULO VI	215
Estruturas e experiência sensível na Performance da Barca Nau Catarineta de Cabedelo	215
6.1 A concepção geral sobre a estrutura de performance	215
6.1.1 As quatro jornadas e a estrutura recorrente de apresentação	216
6.1.2 O repertório da Nau Catarineta	222
6.1.3 Convenções sonoras estruturais	225
6.1.4 O enredo falado: formas comunicativas em performance.....	241
6.1.5 O enredo dançado: gestos e coreografias	244
6.2 A experiência sensível	249
6.2.1 Sonoridades e suas formas de interação.....	250
6.2.2 Visualidades e suas formas de interação.....	255
6.2.3 Outras dimensões sensíveis.....	259
CAPÍTULO VII.....	263
Estruturas e experiência sensível na performance da Ciranda do Sol	263
7.1 A concepção geral sobre a estrutura de performance	263
7.1.1 A organização do repertório.....	264
7.1.2 Letras.....	269
7.1.3 Convenções sonoras estruturais	278
7.1.4 A dança “faceira” da Ciranda do Sol	294
7.2 A experiência sensível	301
7.2.2 Sonoridades e suas formas de interação.....	301
7.2.4 Visualidades e suas formas de interação.....	304
7.2.5 Outras dimensões sensíveis.....	309
CAPÍTULO VIII	313
Práticas musicais contemporâneas da cultura popular: interações, significados e experiências musicais em performance	313
8.1 Interações socioculturais na realidade contemporânea	313
8.2 Música como comunicação e ação sociocultural	319

8.3 Significados e representações sociais	325
8.4 O que é a música, se não um consenso?	330
CONCLUSÃO.....	337
REFERÊNCIAS	345
APÊNDICES	361
ANEXOS.....	401

INTRODUÇÃO

Neste trabalho defendo a tese de que a performance musical se define principalmente por um processo sociointerativo que envolve a evocação, produção e compartilhamento de experiências e significados individuais e coletivos. De forma mais específica, argumento que as dimensões contemporâneas das práticas musicais dos grupos de cultura popular Barca Nau Catarineta de Cabedelo/PB e Ciranda do Sol, do bairro dos Novais, em João Pessoa/PB, são construídas pela interação social e simbólica entre os sujeitos e suas coletividades, mediadas por experiências e significados emergidos em diversas dimensões, dentre as quais destaco, no contexto estudado, a estética, a política, a cultural, a social e a econômica. As dimensões estéticas, entendidas aqui como toda forma de percepção e apreensão do ambiente sociocultural, estão fortemente presentes nas experiências sensíveis em momentos de preparação e eventos de performance. Dessa forma, tais dimensões se apresentam como principais mediadoras do processo, evocando experiências passadas e construindo novas experiências e significados a partir da interação com os demais aspectos.

Essa tese foi possível por que minhas experiências em campo, aliadas às experiências de vida e de formação, foram recorrentemente me alertando que a música é um fenômeno sociocultural importante para a construção de experiências humanas em diversos contextos. Embora essa afirmação não implique em nenhuma novidade no discurso acadêmico e tampouco na vida cotidiana, ela tem fundamental importância para este trabalho, pois representa o processo de construção do conhecimento durante a convivência em campo com os dois grupos de cultura popular na região metropolitana de João Pessoa/PB, já elencados acima.

Desde Merriam (1964), é amplamente reconhecido que as pessoas atribuem distintos valores à música, resguardando-lhe usos e funções de alguma forma relacionados com suas práticas sociais. A música é algo rotineiramente presente na vida de muitos indivíduos, que se relacionam diretamente com tal fenômeno pela qualidade e intensidade dos significados produzidos por ele (BLACKING, 1979). Entretanto, os usos, valores e significados relacionados à música apresentam características distintas em função de um amplo conjunto de variáveis das relações idiossincráticas com seus contextos de produção. Dessa forma, entendo que os significados atribuídos à música em performance são, na verdade, relacionados a um amplo contexto de experiências, emergidos de forma sensível [em nível fisiológico e psicológico] na experiência musical e socialmente organizados de uma maneira fortemente valorada pelos sujeitos.

As perspectivas sobre música acima apresentadas ainda podem soar como bastante amplas e vagas. Mas, com a devida atenção a cada um de seus termos, de suas afirmações secundárias e principais é possível alcançar um significativo grau de compreensão. Assim foi o início de minha incursão nos mundos musicais da cultura popular em foco neste trabalho, partindo de uma visão ampla, orientada pela ideia de compreender sua performance musical na realidade contemporânea. Eu sempre tive em mente que sabia o que isso significava, mas, com o tempo, passei a saber de distintas formas. Minha compreensão sobre o que é performance, música e contemporaneidade passou por diversas fases até que percebi a recorrência de outras categorias analíticas, surgidas principalmente a partir de uma pergunta que não era necessariamente meu problema de pesquisa: diante de todas as possibilidades oferecidas pela sociedade contemporânea, por que essas pessoas, principalmente os mais jovens, se interessam em fazer música em grupos de cultura popular? Certamente há inúmeras possibilidades de resposta a esta questão. Entretanto, sua função não foi necessariamente me levar a uma resposta, mas a pensar em outras perguntas, que sempre me direcionavam para o campo das experiências e à perspectiva de que tais práticas musicais lhes ofereciam algo diferente, subjetiva e coletivamente valorado.

Eis que retorno à perspectiva sobre música e experiências humanas em interação, que congrega um conjunto de reflexões que tenho feito de forma bastante pessoal durante todo meu processo de formação e relacionamento com a música. Penso a música como uma forma de ação social, funcionando como elemento mediador de experiências mais ou menos conscientes no processo de interação entre as pessoas. Desse modo, retomei meu foco para as experiências no processo interativo, levando-me a pensar a performance [que é essencialmente interativa] por meio dos processos de construção, evocação e compartilhamento de experiências e significados. Essa perspectiva me guiou rumo à tese inicialmente apresentada.

A cidade de João Pessoa é representativa da expressividade e diversidade cultural presente em todo o território brasileiro, apresentando um universo multifacetado, complexo e dinâmico que se relaciona de variadas formas com a sociedade. Desse modo, há na cidade um conjunto de possibilidades investigativas que podem guiar o nosso olhar na busca pela compreensão mais aprofundada dos fenômenos e manifestações socioculturais, dentre as quais podemos destacar a música.

Desde 1938, a partir dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas, liderada por Mário de Andrade, podemos encontrar referências à riqueza cultural da cidade de João Pessoa (QUEIROZ; MARINHO, 2007). A partir de então, vários outros trabalhos investigativos foram realizados na tentativa de compreender as manifestações da cultura popular na cidade e no estado da Paraíba por diversos olhares. Nesse conjunto, podemos destacar as pesquisas realizadas por Ayala e Ayala (2000), pelos pesquisadores e extensionistas do Núcleo de Documentação da Cultura Popular [NUPO] da UFPB, bem como pesquisas realizadas no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

Mais recentemente, podemos apontar os trabalhos investigativos sobre manifestações musicais do contexto urbano da cidade de João Pessoa realizados pelo grupo de pesquisas Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos [PENSAMus], desde o ano de 2005. Tais pesquisas têm evidenciado aspectos caracterizadores das práticas musicais da cidade, contribuindo assim para uma perspectiva mais aprofundada sobre os processos de criação, produção, transmissão e recepção da música, bem como seus valores, códigos, símbolos e diversos outros saberes (QUEIROZ, 2011; QUEIROZ; FIGUEIRÊDO, 2006).

Entre os anos de 2013 e 2016, o grupo realizou uma pesquisa que teve como foco a performance e os processos e situações de transmissão musical de três grupos de cultura popular da região metropolitana de João Pessoa, concebendo tais aspectos como fundamentais para a compreensão das culturas musicais. Os grupos foram selecionados segundo o critério de tempo de atuação no cenário da cultura popular da cidade, estabelecido como trinta anos ou mais. Para a pesquisa do PENSAMus, foram definidos três grupos: Ciranda do Sol do mestre Manoel Baixinho, em João Pessoa; Nau Catarineta, do mestre Tadeu Patrício, de Cabedelo; e o Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi, da mestre Tina, em João Pessoa. Tive a oportunidade de participar de todo esse processo de pesquisa, pois já havia ingressado na Universidade Federal da Paraíba como professor e como integrante do grupo de pesquisas.

Diante da proximidade já estabelecida, foram mantidos os grupos da Barca e da Ciranda em minha pesquisa de doutorado, que foi guiada em parceria com as atividades desenvolvidas pelo PENSAMus. A opção inicial tinha sido em manter os três grupos em minha pesquisa, mas, diante da amplitude de informações e do tempo disponível para tratá-las com a profundidade necessária, optei por estudar dois grupos com características distintas. A escolha pela Barca e pela Ciranda se fundamentou na busca por grupos de natureza distintas, o que me levou a não contemplar diretamente a terceira manifestação estudada na pesquisa do

PENSAMus, o Cavalo Marinho Infantil. Isso porquê a Barca e o Cavalo Marinho são grupos próximos do que Mário de Andrade caracterizou como dança dramática; e 2) o Cavalo Marinho e a Ciranda compartilham contextos comunitários muito próximos, com muitos integrantes pertencentes aos dois grupos.

A opção em manter os grupos da pesquisa do PENSAMus foi reforçada pela percepção de que eles possuem significativa representatividade cultural na cidade, principalmente no que diz respeito às relações com a realidade contemporânea, fortemente ligada à atuação do poder público. Diante desse argumento, é possível destacar aqui, por exemplo, o fato de que nos últimos quatro anos, tenho percebido que os grupos estão entre os convidados mais recorrentes para eventos organizados pela Fundação Cultural de João Pessoa [FUNJOPE], ligada à Secretaria de Educação e Cultura de João Pessoa.

Nesse universo, os grupos têm construído suas performances a partir das relações com contextos de atuação pouco recorrentes até os anos 1980. As suas práticas musicais eram fundamentalmente comunitárias, com caráter participatório e financiadas por doações. Na realidade contemporânea, as práticas apresentacionais têm se constituído como modelo dominante de performance, incorporando um conjunto de experiências e significados emergidos da interação entre os mestres e demais membros com diversos aspectos como: as variadas práticas sociais comunitárias; as relações com estudiosos e agentes culturais; os registros em texto, áudio e vídeo de suas práticas; as relações com instituições de incentivo à cultura; os problemas sociais como a violência e o tráfico de drogas em suas comunidades; as novas formas de financiamento de suas práticas musicais; a diversidade de espaços; e as audiências com variados graus de engajamento na performance.

Diante desse breve panorama, percebi que ainda não eram claras as formas como tais dimensões contemporâneas se relacionavam com as práticas musicais dos grupos estudados. Não se sabia como suas formas de transmissão, de ensaios, de performance pública, bem como suas concepções, condutas e experiências ligadas à música têm respondido e interagido com as ressignificações sociais resultantes das atuais relações políticas e de tecnologias de comunicação e compartilhamento de informações [principalmente de produtos musicais]. Diante disso, estabeleci como foco para a pesquisa o seguinte problema: *quais as dimensões contemporâneas fundamentais que caracterizam e transversalizam a performance musical de dois grupos de cultura popular da cidade de João Pessoa?*

Apresento nesta tese um trabalho investigativo que busca ampliar e aprofundar a compreensão sobre a performance musical dos dois grupos já estudados na pesquisa do PENSAMus, com um foco específico na discussão sobre suas dimensões performáticas

contemporâneas. Enfim, defendo que tais dimensões contemporâneas da performance sejam compreendidas a partir da percepção dos modos pelos quais os grupos e suas audiências interagem com seu contexto hodierno, evocando, construindo e compartilhando experiências e significados por meio de sua prática musical.

Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo geral apresentar, analisar e refletir acerca das dimensões contemporâneas fundamentais que caracterizam e transversalizam a performance musical de dois grupos de cultura popular da Cidade de João Pessoa. A fim de alcançar tal objetivo, a pesquisa realizada para a estruturação desta tese teve os seguintes objetivos específicos: 1) compreender como se relacionam os principais conceitos, valores, normas e comportamentos ligados à música na cultura popular “nos” e “a partir dos” contextos investigados; 2) identificar e compreender os principais elementos estético-estruturais da performance dos grupos; 3) identificar e compreender os principais elementos conjunturais da performance musical dos grupos [relações entre música e dança, entretenimento, religião, política, relações de poder etc.]; 4) identificar e refletir sobre as principais relações entre os elementos conceituais, comportamentais, estético-estruturais e conjunturais na definição das dimensões contemporâneas da performance musical dos grupos investigados.

A partir desses objetivos o trabalho realizado teve como base uma ampla metodologia de pesquisa que abrangeu: pesquisa bibliográfica e uma intensa pesquisa de campo, realizadas desde o ano de 2013. Apesar de uma maior ênfase em trabalhos e bases teóricas nos campos da etnomusicologia e da antropologia, não defendo aqui um direcionamento disciplinar para o olhar etnográfico sobre os grupos estudados. Nesse sentido, embora reconheça o fascínio pessoal por alguns grandes nomes destas áreas, destaco que o princípio indutivo de construção do conhecimento em campo foi significativamente importante, o que proporcionou o constante estranhamento sobre as teorias, buscando articular minhas experiências empíricas e reflexivas.

A abordagem sobre os significados e experiências musicais em performance nos grupos de cultura popular estudados levaram o trabalho de pesquisa na direção de perspectivas metodológicas fundamentadas na etnografia de suas práticas. Nesse sentido, o processo de compreensão da performance passou constantemente pelas experiências vividas no trabalho de campo, compostas pelas distintas relações estabelecidas com os membros de

cada grupo, pela transformação e objetivação do meu olhar subjetivo a partir do constante diálogo entre o trabalho empírico e teórico, pela percepção de dimensões político-organizacionais mais amplas e pela integração dessas perspectivas nas experiências sensíveis produzidas nos ensaios e nos eventos de performance.

Pensar sobre uma etnografia da experiência vivida em campo foi fundamental para a compreensão dos múltiplos significados em interação no processo performático. Colocando-me como mediador das minhas experiências em aproximação com as experiências do outro, busquei o entendimento das formas pelas quais as práticas musicais medeiam tais processos interativos. Portanto, uma “etnografia das experiências” implica pensar também a “experiência etnográfica”, destacando o processo metodológico como importante fonte de reflexão e compreensão do fenômeno estudado.

Na constante busca pela integração entre teoria e prática na pesquisa, deparei-me com uma diversidade de possibilidades metodológicas e de realidades investigativas que transcendem as relações microssociais dos grupos estudados. Somando-se a esse contexto, os objetivos e focos da pesquisa direcionaram as abordagens metodológicas no sentido de ampliação dos limites locais [geográficos e simbólicos], considerando as múltiplas sociabilidades que envolvem as práticas musicais investigadas. A natureza interativa das experiências e significados na performance dos grupos de cultura popular em João Pessoa levaram a investir meu olhar nas cadeias de relacionamentos sociopolíticos, para os percursos históricos de formação dos indivíduos, para os relacionamentos produzidos com outras faces da sociedade e, conseqüentemente, para as suas formas de integração, produção e expressão na performance. Assim, as abordagens de pesquisa foram construídas em proximidade com uma perspectiva etnográfica “multi-situada” (MARCUS, 1995), levando em consideração a interação desses múltiplos fatores no processo performático.

Marcus (1995), ao discutir a emergência de estratégias etnográficas durante o período intermediário dos anos 1980, destaca duas abordagens relacionadas ao contexto histórico do sistema político-econômico capitalista. A primeira abordagem, mais comum entre os antropólogos, caracteriza-se pela adaptação de amplas teorias aos contextos locais de investigação, produzindo refinadas análises sobre processos de resistência e acomodação aos sistemas contemporâneos. Tal olhar redirecionou a análise etnográfica das perspectivas de resgate e preservação histórico-cultural para as novas formas culturais às quais as mudanças em situações coloniais subalternas deram lugar. A segunda abordagem, ainda emergente, é significativamente associada às perspectivas intelectuais do pós-modernismo, saindo da unicidade dos locais e situações da pesquisa etnográfica tradicional na direção da análise da

circulação de significados, objetos e identidades difusos no espaço e no tempo. Nessa perspectiva, o objeto de estudo não pode ser focado em um único lugar, pois os sujeitos estão variavelmente situados e, conseqüentemente, a construção etnográfica e a sistematização e compreensão das informações se dão por meio de associações e conexões entre os diversos locais.

Neste trabalho, me aproximo da perspectiva da etnografia multi-situada na busca pelo entendimento da circulação e interação de significados na construção de experiências socioculturais por meio da performance musical. Assim, a proposta não é pensar a etnografia da performance como um produto generalista. Entretanto, reconhecendo a integração dos grupos estudados com um contexto mais amplo, a etnografia pode ser entendida aqui também como descrição e compreensão desse contexto. Nesse sentido, com base em Marcus (1995), entendo que a performance musical dos grupos de cultura popular na região metropolitana João Pessoa é fruto de uma produção multilocalizada de significados.

O posicionamento de abertura aos diversos acontecimentos, relações, eventos emergentes durante a pesquisa foi significativamente importante para o entendimento das práticas musicais da Barca e da Ciranda. Entretanto, o grande volume de informações passando por mim durante esses anos também inundaram minha mente, dificultando muitas vezes o norteamento das ações. Desse modo, a tentativa de estabelecer conexões e trajetórias entre os eventos, posicionamentos de indivíduos, políticas culturais e práticas musicais se tornou uma árdua tarefa, exigindo constante sistematização, leitura, retorno e ampliação dos dados produzidos e da bibliografia consultada, evidenciando a complexidade da cultura popular.

Tal complexidade evidenciou alguns limites da perspectiva multi-situada proposta por Marcus (1995). Nessa conjuntura, destaca-se o que Marcus (1995) chamou de “perda da subalternidade”, um foco etnográfico habitual dos estudos culturais sobre sujeitos e culturas posicionados sob uma dominação sistêmica, nas variadas formas das economias políticas coloniais e capitalistas. Marcus (1995) destacou que embora a perspectiva da etnografia multi-situada não abandone a perspectiva da subalternidade, ela é limitada por focar sua atenção em outros domínios culturais e por evidenciar com frequência os posicionamentos privilegiados da perspectiva etnográfica. Diante de tais limites, optei por me aproximar apenas dos princípios da interação dos significados de uma forma mais ampla, evitando “representar ‘outros’ abstratos e a-históricos”, assegurando melhor a autoridade etnográfica, como propõe Clifford (2008, p. 19). A validade êmica da etnografia é, portanto, princípio

significativo do processo investigativo deste trabalho, reconhecendo toda a complexidade política, epistemológica e metodológica da representação cultural.

Nesse contexto, reconheço o papel político de minhas aproximações de pesquisa, expressado desde a seleção dos espaços e definição do universo de trabalho aos estilos de escrita etnográfica. Na busca por uma sensatez etnográfica nas formas de representação da cultura estudada, percebi-me cada vez mais preocupado com minhas estratégias de aproximação com as pessoas, com os conceitos utilizados nas conversas, entrevistas e no texto escrito, com meu posicionamento nos contextos de performance, com as escolhas tomadas em cada situação emergente etc. Enfim, foram inúmeras as preocupações e poucas as certezas absolutas sobre o que fazer na fase inicial do processo. Senti-me sendo forjado cotidianamente pelo contexto de estudo, e isso foi bom! A ansiedade pelo registro, muito presente durante minha formação no mestrado, já estava mais controlada; o reconhecimento de que minhas ações poderiam provocar reações nem sempre agradáveis também esteve presente; e a consciência de pensar formas de representação a partir de princípios éticos tornou-se um motivo condutor de minhas ações.

A prática da representação etnomusicológica tem destacado de forma significativa as suas implicações em lutas políticas e ideológicas (TURINO, 1999). Nessa conjuntura, a natureza diversa e contemporânea dos grupos estudados definiram os limites e caminhos do processo investigativo, que tomou o caráter fluido e multifacetado dos sujeitos (BAUMAN, Z., 2001) como norte das representações etnográficas. Assim, entendo que as características contemporâneas dos grupos de cultura popular estão bem próximas do que descreve Calavia Sáez:

[...] os nativos não estão mais tão longe, falam fluentemente em inglês, português ou russo, muitos deles estudaram já filosofia, sociologia e antropologia. A autoridade do antropólogo-intérprete está em questão, na verdade deveria se fundamentar em algo externo à própria tradução, que já não se impõe por si mesma. (CALAVIA SÁEZ, 2011, p. 598)

Reconheço aqui, portanto, a importância das perspectivas êmicas na construção do processo descritivo, analítico e interpretativo das práticas musicais da Barca e da Ciranda, configurando uma escrita etnográfica que buscou constantemente a proximidade com os sujeitos fundamentais na construção do conhecimento. Entretanto, concordo que “nada pode se trazer do campo se, como pretendiam alguns empiristas ingênuos, vai-se a ele de mãos vazias” (CALAVIA SÁEZ, 2011, p. 596) e, dessa forma, torna-se impossível não levar em

consideração as características do pesquisador e todo o seu processo de formação, promovendo a constante interação entre suas perspectivas, ações e conhecimentos.

Entendo que “por causa de quem somos e do que fazemos, enfatizamos *o que pode ser dito*, gravado, ou concretamente mostrado (produzido) excluindo-se os multifários significados escondidos, as ambigüidades inerentes da prática cultural e *as diferentes maneiras de conhecer*” (TURINO, 1999, p. 26, itálicos do autor). Desse modo, defendo a necessidade de garantir a validade e autoridade do processo etnográfico que, com base em Clifford (2008), pode ser desenvolvida a partir de meios experienciais, interpretativos, dialógicos e polifônicos. O foco deste trabalho na perspectiva da experiência é bastante evidente, mas é importante destacar a constante busca por desenvolver outros processos, mantendo certa coerência nas formas de autoridade etnográfica. Nesse contexto, tem se tornado importante o processo cotidiano de problematização de crenças, das personalidades dos agentes da pesquisa, das relações de afinidade emocional e de empatia no trabalho de campo.

Entretanto, a conjuntura elaborada pela constante interação entre o contexto de pesquisa e eu não representa que minhas experiências sejam o centro do processo investigativo. Elas indicam o reconhecimento de que a aproximação das experiências dos sujeitos pertencentes ao contexto estudado não pode ignorar as minhas percepções e os consequentes contatos com o outro. Assim, me propus a realizar um constante exercício crítico de repensar as informações produzidas, buscando vozes e autoridades muitas vezes ocultas no rápido e ansioso processo da produção acadêmica.

Calavia Sáez (2011) destaca que a etnografia “nasceu fadada a ser sempre uma pesquisa de urgência, onde o presente etnográfico está constantemente, não a se tornar passado, mas a desaparecer, porque não se tornará passado pleno se alguém não o registrar agora” (p. 590). Entendo que as características contemporâneas dos grupos estudados muitas vezes contribuíram para evitar essa ansiedade pelo registro das informações, pois alguns de seus membros já estão habituados a produzi-los. Por outro lado, diante da multiplicidade das informações do campo, muitas vezes senti o peso da inexperiência ao não saber se registrava por escrito uma fala ou acontecimento, se fotografava, se observava algo específico ou pensava em algum comentário ou pergunta.

Diante desse conjunto de princípios, formas de representação e ansiedades pensadas e repensadas durante o processo investigativo, as bases metodológicas deste trabalho são brevemente discutidas aqui, reconhecendo seus limites e possibilitando sua refutação, princípio fundamental da ciência. Desse modo, a análise de dados secundários por meio da

pesquisa bibliográfica e documental, a fundamentação e desenvolvimento de teorias, a pesquisa de campo e o processo cíclico das observações, entrevistas e interpretações compõem um processo metodológico coeso e consistente, que foi constantemente repensado à luz da dimensão empírica do trabalho.

Partindo das premissas baseadas na experiência etnográfica, no princípio da refutabilidade científica e na relação reflexiva entre teoria e prática no processo metodológico, entendo que o esclarecimento dos percursos metodológicos desenvolvidos no trabalho seja significativamente importante para a compreensão da construção das abordagens em campo. Assim, a definição do universo de estudo e as estratégias de produção, análise e interpretação de dados representam apenas parte de um processo de interação promovida entre pesquisador e o campo de estudo, omitindo muitas vezes relações importantes para se compreender o contexto de produção das experiências investigativas.

O universo da pesquisa foi definido a partir de dois grupos atuantes e coletivamente compreendidos como tradicionais, desenvolvendo suas práticas musicais há pelo menos vinte anos. A Barca Nau Catarineta de Cabedelo e a Ciranda do Sol são, portanto, entendidos aqui como grupos mediadores de um universo definido a partir das suas relações socioculturais mais evidentes no trabalho etnográfico, englobando os sujeitos componentes dos grupos, sua audiência e as redes sociocolaborativas, de significados e de experiências que envolvem suas práticas.

Na busca por compreender a realidade contemporânea da performance musical desses grupos, a investigação buscou se desenvolver com base em um processo etnográfico composto por um conjunto de instrumentos de coleta, análise e interpretação das informações produzidas em campo. Assim, apresento aqui como tais elementos se articularam no desenvolvimento da pesquisa em suas fases de aproximação teórico-metodológica, de construção dos procedimentos em campo e de elaboração dos passos analíticos e interpretativos do universo estudado.

Como já apontado anteriormente, a definição dos grupos se deu a partir da pesquisa desenvolvida pelo PENSAMus. Assim, tratando-se de um trabalho em equipe, alguns dos contatos iniciais não foram feitos por mim. Mas, em encontros posteriores a essa fase inicial, me propus a deixar claro aos brincantes¹ dos grupos as nossas intenções de pesquisa e a inserção de meu trabalho de doutorado nesse contexto investigativo mais amplo. Os primeiros contatos foram feitos no início do ano de 2013, buscando cinco grupos de cultura popular na

¹ O termo “brincantes” é comumente usado pelos grupos para denominar seus integrantes.

região metropolitana de João Pessoa: Escola de Samba Malandros do Morro, em João Pessoa/PB; Cavalo Marinho de Bayeux/PB; Barca Nau Catarineta de Cabedelo/PB; Ciranda do Sol do Bairro dos Novais, em João Pessoa/PB; uma tribo de índio carnavalesca no bairro mandacaru, em João Pessoa/PB.

A equipe foi dividida e os contatos iniciais foram feitos. Dois colegas e eu havíamos ficado responsáveis pela visita ao mestre Manoel Baixinho da Ciranda do Sol, que foi bastante enriquecedora e proveitosa. Nessa época, ainda não havia em mim intenções ou expectativas próximas sobre a pesquisa do doutorado, mas aquela realidade vivenciada, conhecendo um homem simples, único morador de uma pequena casa, com fala rápida e versos cativantes me fez pensar seriamente em manter essa convivência por mais tempo.

Eu havia ligado para ele nos primeiros dias do mês de março de 2013 buscando uma data para nossa conversa, que só foi definida após a mediação de Jocilene Cunha, apelidada de Tina, que é mestre do Cavalo Marinho Infantil e integrante da Ciranda do Sol. Nessas primeiras conversas por telefone com os dois, percebi a importância de Tina para a organização do grupo. Também ficou claro para mim que a sua presença era essencial para nosso contato inicial, algo exigido tanto por ela quanto pelo mestre Baixinho. Assim foi feito, nos encontramos no dia 19 de março de 2013 na casa do mestre com a presença deles dois, além dos membros do PENSAMus: Daniel Mariano, Murilo Apolinário e eu.

Apresentamos a eles nossas intenções de pesquisa, assim como as implicações desse processo, esclarecendo-os sobre os procedimentos de coleta, análise, interpretação e divulgação dos resultados, além de questões éticas envolvidas, para, ao final, perguntar se aceitavam participar, enquanto representantes do grupo. Ambos concordaram e Tina expôs suas preocupações com trabalhos de pesquisa cujos pesquisadores somem sem dar algum retorno das informações colhidas, solicitando-nos um posicionamento diferente. Concordamos com suas preocupações e posicionamentos, reafirmando nosso compromisso em retornar a eles as informações produzidas, o que foi feito desde então². Após a afinação de nossas expectativas sobre as condutas posteriores, os dois passaram a apresentar o histórico do grupo e suas práticas, deixando-nos bastante interessados nas habilidades criativas de Baixinho e na organização de Tina.

Enquanto isso, os demais membros do PENSAMus fizeram o contato com os outros grupos. Ao final desse processo, tínhamos a certeza de participação apenas da Barca Nau

² Esse retorno foi promovido de diversas formas: produção de vídeos e compilação de material fotográfico para os grupos; agenciamento de convites para tocar em eventos na universidade; auxílio com transporte para o mestre em situações de apresentação e outras necessidades; contato recorrente com o mestre e com Tina para auxiliar em situações emergenciais diversas.

Catarineta de Cabedelo e da Ciranda do Sol. Diversos aspectos impediram a completude do universo inicialmente proposto, como a dificuldade do contato, a inatividade de alguns grupos e a resistência em participar da pesquisa, entre outros. Com o passar do tempo e a partir da observação do contexto performático da Ciranda do Sol, fortemente relacionado com as práticas culturais do Bairro dos Novais, definimos o Cavalo Marinho Infantil Sementes Mestre João do Boi, do mesmo bairro, como componente do universo de pesquisa no trabalho realizado pelo PENSAMus, algo já esperado pela Mestre Tina. Em virtude da amplitude deste universo, foram considerados apenas os contextos da Barca e da Ciranda neste trabalho.

Ainda, outro aspecto importante para a definição desses grupos foi a percepção da forte característica de integração em redes sociocolaborativas atuantes na organização de suas práticas musicais, caracterizando-os como importantes elementos mediadores de sociabilidades, tanto em dimensões reflexivas quanto generativas. Os dois primeiros eventos de performance dos quais participamos foram essenciais para a definição do universo de pesquisa. O primeiro evento tratou-se de um festejo a São Judas Tadeu, em abril de 2013, no bairro Manguinhos, em Cabedelo/PB, com a presença da Barca Nau Catarineta em sua programação. O segundo evento foi uma comemoração aos 46 anos de existência da Ciranda do Sol e do mestre Manoel Baixinho, promovido pela Associação de Promoção Sociocultural do Bairro dos Novais. Em ambos os contextos, chamou nossa atenção a presença e convivência articulada de distintos grupos culturais, como a capoeira, dança de rua, maculelê, grupos de samba, entre outros, além dos três já destacados [Barca, Cavalo Marinho e Ciranda].

Assim, ao perceber que o Bairro dos Novais e a cidade de Cabedelo apresentavam um trânsito significativo entre suas manifestações culturais em diversas faces, o interesse em manter apenas os grupos pesquisados pelo PENSAMus influenciou minha decisão em continuar com dois deles em meu trabalho de doutorado. Dessa forma, mantive a Barca Nau Catarineta de Cabedelo e a Ciranda do Sol, como representantes de dois complexos contextos culturais. Desde então, tenho me aproximado de suas realidades de vida, buscando compreender como suas diversas relações estão emaranhadas em suas práticas performáticas.

O trabalho etnográfico foi tomado como principal forma de captar as ações simbólicas dentro do processo de performance dos grupos estudados, defendendo que os significados se inscrevem nos atos, gestos e acontecimentos que muitas vezes são entendidos como casuais (SILVA, Rubens, 2005, p. 46). Nesse sentido, as relações com os mestres e demais integrantes dos grupos foram construídas de formas distintas, levando em consideração minhas características pessoais e as formas pelas quais me aproximava da

personalidade de cada um. A diversidade de membros de cada um dos grupos me levou a pensar sobre diversas formas de aproximação, bastante diferentes entre as crianças e adultos, instrumentistas e os outros brincantes, por exemplo. Nesse sentido, reconheço a existência de tratamentos distintos entre nós, com diferenças de proximidade para determinados assuntos, liberdades e resistências para algumas ações, levando-me a construir o processo etnográfico de acordo com as múltiplas relações de cada campo.

Durante a recorrência das observações, os diversos indivíduos envolvidos nesse processo foram se adaptando a uma dinâmica de trabalho que foi se tornando habitual. Como exemplo desse processo, lembro-me de algo que o marcou significativamente. Por volta de quase um ano de nossa presença nos ensaios da Barca, o mestre Tadeu Patrício comentou, como quem estava “pensando alto”: “Esse povo não vai acabar mais não!”. Tal exclamação não soou como crítica ou incômodo naquele momento, mas como surpresa. O mestre estava achando diferente o fato de pesquisadores ficarem tanto tempo em campo ainda colhendo informações, observando, gravando e fotografando, pois durante nossa presença passaram inúmeros pesquisadores e outros interessados, registrando informações em dias pontuais.

Durante esse tempo de aproximação e permanência em campo, buscando articular de forma significativa as informações produzidas, as observações foram cercadas de um conjunto de outros instrumentos de coleta. Nesse sentido, reuni quatro formas de registro, compostas por notas de campo, registros em áudio, vídeo e fotografias. As notas de campo foram empreendidas para registrar comportamentos, enunciados verbais, estratégias de interação, técnicas instrumentais, estratégias de transmissão e demais aspectos emergentes durante minha observação. As gravações em áudio foram úteis para o registro contextual da prática musical dos grupos nos ensaios e performances públicas, buscando captar detalhes performáticos como entonação vocal, células rítmicas, intensidade e densidade sonora etc. As gravações em vídeo foram utilizadas para registrar as performances em público e os ensaios para transcrição das músicas, análise das performances, caracterização do grupo e ilustração do trabalho, buscando tanto as perspectivas mais abrangentes que pudessem captar os movimentos performáticos ligados à execução musical e coreografia, quanto dimensões mais específicas, focando em questões técnicas e expressões subjetivas. O registro fotográfico contribuiu com as perspectivas visuais das performances dos grupos e para ampliar o material analítico. Por sua característica estática, a fotografia possibilitou a percepção de aspectos às vezes muito sutis em meio ao conteúdo visual e sonoro, servindo como elemento analítico e complemento ilustrativo da tese e de outros trabalhos acadêmicos resultantes do processo investigativo.

Aliadas ao trabalho de observação, as pesquisas bibliográfica e documental foram integradas na construção das dimensões teórico-metodológicas do trabalho. A pesquisa bibliográfica foi conduzida em campos diversificados, levando em consideração as necessidades emergentes do contexto de pesquisa bem como os objetivos definidos. Alguns campos foram mais evidentes, como etnomusicologia, musicologia, antropologia e sociologia, além de outras áreas afins, emergentes em função da necessidade de se formar um referencial teórico que pudesse embasar consistentemente os procedimentos metodológicos e reflexivos atinentes ao trabalho, bem como contextualizá-lo no universo científico em geral.

A pesquisa documental se voltou para a coleta de registros textuais em jornais, revistas e outros documentos sobre os grupos e manifestações afins dentro do contexto pessoense e paraibano com o intuito de melhor entendê-los por uma perspectiva mais abrangente, obtendo informações históricas, sociais e culturais. Ainda, foi conduzida uma pesquisa documental audiovisual com coleta de registros sonoros, de imagens em movimento e de imagens paradas em acervos pessoais e institucionais ligados às performances dos grupos. A obtenção desses dados foi relevante para uma compreensão histórica dos grupos, viabilizando uma melhor abordagem contextual da sua performance e dos aspectos relacionados aos processos de mudança. Assim, tais registros apresentaram finalidades ilustrativas e analíticas, conforme a necessidade do trabalho e a expressa autorização dos seus detentores.

Entrevistas³ com os integrantes dos grupos foram conduzidas a fim de se obter dados relevantes e necessários à sua caracterização e dos ensejos performáticos, buscando uma compreensão mais significativa das concepções, normas e valores sobre a sua música e o contexto que a significa. A seleção dos entrevistados foi realizada de acordo com sua representatividade [por exemplo: mestre, contramestre, um instrumentista, um dançante, um personagem cômico, integrantes recentes e integrantes experientes] e com sua possibilidade de apresentar informações e posicionamentos diversificados sobre os grupos. Ainda, buscamos entrevistar outros indivíduos ligados às redes sociocolaborativas que se apresentassem significativas para a construção performática dos grupos.

A construção das análises e interpretações desenvolvidas ao longo do trabalho se fundamentou na organização e categorização sistemática das informações produzidas. Entretanto, é importante ressaltar que alguns percalços de ordem tecnológica afetaram a

³ O roteiro das entrevistas semiestruturadas realizadas com os mestres está no Apêndice A. É importante destacar que as questões que compõem o questionário são apenas norteadoras dos temas a serem abordados. Assim, todas elas foram adaptadas à cada contexto de entrevista, buscando uma condução flexível das conversas, sem a indução de respostas.

organização do acervo de registros, pois alguns aparelhos de gravação e armazenamento tiveram problemas técnicos, acarretando a perda de alguns dados da fase inicial da pesquisa. No entanto, entendo que tais perdas comprometeram muito pouco o trabalho, uma vez que as experiências vividas em campo permaneceram e, além disso, entrevistas foram refeitas e as observações foram registradas em notas de campo.

A articulação entre os instrumentos de coleta se tornou essencial para o processo analítico-interpretativo e conduziu o trabalho de forma a promover uma sistematização das informações em consonância com a realidade de estudo. Nesse processo, a organização dos dados resultantes das observações aconteceu a partir de seus contextos de produção e das suas finalidades analíticas e ilustrativas.

As notas de campo foram organizadas buscando traçar um panorama de comportamentos e acontecimentos que se apresentassem tanto recorrentes quanto pontualmente distintivos. Essa organização levou em consideração os relatos de cada membro do grupo PENSAMus em suas reuniões, a partir das diversas experiências em campo. Nesse sentido, entendo que a organização dessas informações já estava imbuída de múltiplas interpretações, produzidas no contexto interativo que mediou as relações entre o campo e o escritório.

Os registros em áudio, vídeo e fotografias passaram por processos de edição, seleção e categorização, de acordo com as características funcionais analíticas, interpretativas e ilustrativas. Tais registros foram organizados inicialmente em função dos contextos de produção em cada grupo, categorizados a partir de ocasiões de ensaios, apresentações e outros contextos. Posteriormente, outras categorias surgiram em função das necessidades analíticas, organizando os dados na busca por compreender situações específicas de performance, técnicas instrumentais, estruturas coreográficas, interações sociais pontuais e aspectos organológicos, entre outros.

As transcrições das músicas foram realizadas por meio da notação musical ocidental, com adaptações necessárias para uma melhor compreensão do fenômeno musical. Essa etapa teve como finalidade enfatizar elementos específicos da estrutura musical como ritmos, melodias, harmonias e formas, entre outros. A análise das músicas buscou compreender as relações entre os conteúdos harmônicos, melódicos, rítmicos, tímbricos, textuais, texturais e demais aspectos com os quais se relacionam. Desse modo, busquei a compreensão de aspectos presentes nas “entrelinhas” da transcrição musical, ou seja, identificar e compreender quais são as suas motivações e implicações no contexto da performance. Para isso, foi fundamental o cruzamento dos dados da observação com os aspectos descritos na transcrição.

A partir da pesquisa bibliográfica empreendida, aliada à constante relação com a realidade dos grupos estudados, a constituição do referencial teórico permeou todo o processo investigativo, buscando definir os conceitos centrais, bem como as bases epistêmicas e metodológicas de alicerce para o trabalho. Nesse sentido, a pesquisa bibliográfica se constituiu como elemento fundamental para a compreensão da produção acadêmica sobre a performance e suas relações com as práticas musicais de grupos de cultura popular, proporcionando bases significativas para o desenvolvimento e definição dos posicionamentos tomados nos procedimentos de coleta, organização, análise e interpretação dos dados

As fontes documentais, abrangendo os materiais textuais, de vídeos e de áudio, foram categorizadas de acordo com sua finalidade no trabalho, seja para ilustrar, comparar e/ou analisar informações históricas relativas à performance dos grupos. Tais fontes foram bastante importantes para a compreensão da construção de perspectivas coletivizadas sobre a performance dos grupos, principalmente a partir das redes sociocolaborativas pertencentes aos seus contextos. Como ferramentas analíticas, utilizei a análise de conteúdo para os documentos textuais; análise comparativa para o material sonoro-documental, buscando comparar as performances passadas com as atuais no intuito de compreender aspectos relacionados ao processo de mudança; análise de imagens em movimento para os documentos em vídeo, buscando compreender os principais aspectos ligados aos gestos e movimentos em performance; e análise das fotografias a partir da triangulação com outras informações produzidas em campo e na compreensão da literatura investigada.

As entrevistas realizadas passaram inicialmente por um processo de categorização e identificação de temas levantados nas falas dos entrevistados. Tal processo foi auxiliado pela utilização da versão de teste do software de análise qualitativa “Atlas.ti”, criando códigos e categorias para seções de falas, para transcrição literal do que fosse necessário para as análises, além do cruzamento de informações entre as entrevistas e outras fontes de informação. Em momentos posteriores, lancei mão da análise das falas buscando recorrências verbais e expressivas significantes ao contexto musical, por meio de uma compreensão de sua estruturação sintática, semântica, retórica e argumentativa.

Durante e após algumas fases de organização do material produzido, desenvolvi a descrição etnográfica dos aspectos sociointerativos, sonoros, conceituais e comportamentais constituintes da performance com base nas informações obtidas das análises realizadas no decorrer do processo e do corpo teórico constituído a partir da pesquisa bibliográfica. Assim, a partir da caracterização contextual das principais relações contemporâneas da performance

musical dos grupos, busquei compreender como as múltiplas experiências subjetivas e coletivas têm dialogado com seus contextos de produção.

Buscando cumprir com os objetivos propostos e apresentar de forma clara os resultados alcançados, este trabalho está estruturado em oito capítulos, divididos entre três partes, além da introdução e conclusão. Cada uma das partes foi pensada de forma que o leitor possa guiar sua leitura de acordo com seus interesses e posicionamentos sobre as formas de um trabalho acadêmico. Não são raras as vezes em que nos colocamos em dúvida sobre como organizar os dados etnográficos, revisão de literatura e base teórico-metodológica de forma a não compartimentar demasiadamente a realidade ou frustrar as expectativas do leitor. Assim, embora sugira uma ordem de leitura expressa na estruturação dos capítulos, apresento aqui uma tentativa de amenizar tais situações possibilitando ao leitor começar pela parte que mais lhe interessar.

A primeira parte, composta por três capítulos, é baseada em descrições etnográficas mais amplas, buscando pensar a performance como processo e como evento. Para isso apresenta reflexões sobre a realidade da cultura popular em João Pessoa e o processo de performance dos grupos estudados. O primeiro capítulo destaca as dimensões sociointerativas da cultura popular na região metropolitana de João Pessoa, discutindo suas características contextuais mais amplas. A partir desse panorama contextual, ainda são apresentadas algumas descrições e reflexões mais gerais sobre os grupos estudados, buscando compreendê-los a partir de uma perspectiva sociohistórica. O segundo e terceiro capítulos apresentam reflexões etnográficas sobre o processo de performance da Barca Nau Catarineta e da Ciranda do Sol, respectivamente, buscando compreender suas práticas musicais a partir de seus momentos de preparação para a performance e dos eventos de performance pública.

A segunda parte, composta por dois capítulos, tem como função situar criticamente este trabalho no campo epistemológico dos estudos da performance e definir quais são os caminhos teóricos desenvolvidos. Para isso, o Capítulo IV apresenta uma revisão bibliográfica para definir os principais caminhos promovidos por estudos ligados à performance e os caminhos escolhidos neste estudo, centralizando-os na delimitação do problema de pesquisa. No quinto capítulo são apresentadas as bases e definições teóricas do trabalho, buscando esclarecer os principais conceitos norteadores das ações investigativas, analíticas e interpretativas. É importante destacar que as definições metodológicas mais gerais

do trabalho foram apresentadas em sua introdução, resguardando informações mais pontuais para as situações posteriores do texto, quando necessárias para o entendimento do leitor.

A terceira parte reflete sobre os aspectos estruturais da experiência performática dos grupos, suas formas de interação e as principais relações com o contexto contemporâneo da cultura popular em João Pessoa. Nesse sentido, o sexto e sétimo capítulos apresentam as reflexões sobre as dimensões estruturais e sensíveis da Barca e da Ciranda, respectivamente, discutindo como tais dimensões são produzidas e colocadas em interação nos contextos de performance. No Capítulo VIII, discuto de forma mais integrada as informações apresentadas nos capítulos anteriores, focando especificamente no entendimento de *como* e *porquê* tais relações são empreendidas na construção da performance dos grupos na contemporaneidade.

Enfim, a totalidade deste trabalho foi pensada para apresentar e discutir os aspectos fundamentais da performance da Barca e da Ciranda, de modo que se possa compreender a performance como processo e como evento, levando em consideração a multiplicidade de experiências vividas. Assim, espero que este trabalho possa conduzir o leitor em direções próximas das experiências etnográficas vivenciadas, possibilitando-o compreender parte da realidade performática dos grupos estudados.

PARTE I

PROCESSOS E EVENTOS DE PERFORMANCE

CAPÍTULO I

A cultura popular de João Pessoa

A cidade de João Pessoa, capital do estado da Paraíba, tem 431 anos, com aproximadamente 790.000 habitantes, centralizando-se em uma região metropolitana habitada por cerca de 1.200.000 pessoas em onze cidades⁴. Diante da história de sua constituição, a cidade e outras regiões do estado tomaram como parte de sua identidade a presença de um vasto patrimônio cultural.

O estado paraibano e sua capital apresentam uma rica e diferenciada arquitetura, com uma variedade de construções que vão desde barroco colonial, como a famosa Igreja São Francisco, aos modernos edifícios, desenhados por arquitetos conhecidos, como Oscar Niemeyer. Grandes nomes da literatura e das artes em geral também emergiram, como Augusto dos Anjos, Ariano Suassuna, Pedro Américo e José Américo de Almeida. Também é conhecida a diversidade de manifestações culturais rurais, urbanas, populares e eruditas, com grupos de cultura popular, orquestras, bandas de música, companhias de teatro e dança entre outros.

Acredito que tais dimensões patrimoniais, tanto materiais quanto imateriais, aliadas a outros atributos sociais, naturais e econômicos da cidade têm contribuído para a constituição de uma centralidade turística/econômica nos olhares e perspectivas sobre João Pessoa. Diante disso, tais perspectivas também podem incidir sobre os modos de fazer dos indivíduos e comunidades, como os grupos de cultura popular, foco deste estudo. Assim, a discussão deste capítulo se volta para a compreensão do contexto sociointerativo que compõe e é composto pelas práticas musicais dos grupos investigados. A partir dessa perspectiva dialógica, espero elucidar de forma suficientemente clara os principais aspectos da contemporaneidade pessoense que transversalizam a performance musical dos grupos.

1.1 Dimensões sociointerativas da cultura popular na região metropolitana de João Pessoa

Pensar a presença da cultura popular em João Pessoa implica conjecturar a cidade como espaço urbano que é constantemente construído a partir de ideais e perspectivas dos

⁴ Fonte: <<http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&id=1&busca=1&idnoticia=2972>>. Acesso em 06 de junho de 2016.

seus produtores culturais e econômicos, constituintes de redes sociocolaborativas delineadoras e delineadas por suas práticas, dentre as quais destacamos aqui a música. Honorato (1999), em seu trabalho sobre a experiência urbana na perspectiva dos produtores culturais de João Pessoa, demonstra como a constituição de mapas visuais, imaginários e concretos, compostos por lugares de representatividade pessoal e coletiva, constituem uma rede de significados favoráveis a uma percepção de urbanidade e identidade da cidade. Focando na construção de símbolos urbanos e na conseqüente elaboração de um imaginário sobre a cidade, Honorato (1999) nos mostra como tais produtores⁵, componentes de uma rede sociocultural destacada pela evidência e prestígio público, contribuem para esse processo de construção simbólica.

Aqui, proponho um direcionamento próximo, mas diferente do trabalho de Honorato (1999), que tem como foco a materialidade patrimonial como fonte das representações culturais, direcionamento este que foi definido pelo discurso dos produtores entrevistados. A proximidade dos trabalhos reside na perspectiva de que os produtores culturais colaboram para nossas representações sobre cultura. A diferença reside em focar aqui as dimensões imateriais da cultura, bem como na definição de quem são seus produtores. Sobre tais produtores de cultura, compreendo tanto aqueles sociopoliticamente destacados quanto aqueles presentes nas comunidades subalternas e, portanto, menos evidentes, como algo bastante característico dos agentes diretos da cultura popular, com suas devidas exceções. Assim, compreendo que a cultura popular pessoense é constituída de uma rede sociointerativa baseada principalmente na ação dos grupos de cultura popular e de agentes/instituições culturais destacados política e academicamente.

A diversidade de manifestações é bastante evidente na literatura que envolve a cultura popular da região metropolitana de João Pessoa. Desde a conhecida Missão de Pesquisas Folclóricas, encabeçada por Mário de Andrade, os registros sobre a cultura popular paraibana têm possibilitado o reconhecimento de sua variedade de manifestações. Assim, os tradicionais trabalhos de coleta promovidos pelos folcloristas, apesar dos questionamentos sobre seus métodos de registro e descrição, apresentam-nos um significativo panorama sobre a cultura imaterial do estado. Nesse contexto, destaco, a título de exemplo, o Mapa Folclórico da Paraíba, trabalho gerenciado no final da década de 1960 pelo folclorista Hugo Moura, secretário da Comissão Paraibana de Folclore, ligada à Campanha de Defesa do Folclore

⁵ “Foram consideradas as seguintes áreas de produção: cinema e vídeo, fotografia, teatro, música popular e erudita, artes plásticas, quadrinhos, cartum e humor, dança, literatura, jornalismo e arquitetura e urbanismo.” (HONORATO, 1999, p. 31). Também foram agregadas as áreas de produção executiva, de política ambiental e política cultural (HONORATO, 1999, p. 31–32).

Brasileiro. Na seção de noticiário da *Revista Brasileira de Folclore* foi anunciada a apresentação do mapa, relacionando 32 “fatos folclóricos”:

Argolinha, Banda Cabaçal, Briga de canários, Briga de galos, Bumba-meu-boi, Caboclinhos, Camaleão, Cambinda, Canindé, Caramuru, Ciranda de adulto, Côco [*sic.*], Congo, Dança de São Gonçalo, Desafios [provavelmente incluindo-se aqui a Cantoria e a Embolada], Espontão, Inselências, João Redondo [Babau ou Mamulengo], Lapinha Malhação de Judas, Nau Catarineta (ou barca) [*sic.*], Pastoril, Pau-de-sêbo [*sic.*], Papangu, Reisado, Rela bucho, Serra velho, Samba de matuto, Traieira [*sic.*], Tribo de índios, Urso de carnaval, Vaquejada. (NOTICIÁRIO, 1969, p. 172)

Entendo que essa diversidade há algum tempo evidenciada tem como base um conjunto de relações de manutenção sociocultural, que tem mudado ao longo dos anos em função das características contemporâneas da sociedade nas suas relações com a cultura popular. Diante disso, algumas práticas culturais têm se mantido em exercício, enquanto outras chegaram à extinção como, por exemplo, a briga de galos.

Nessa conjuntura, embora não proponha uma perspectiva de comparação entre novas e velhas dimensões performáticas, entendo que as redes de sociabilidades promotoras da cultura popular entre os anos 1930 e 1980 têm significativas diferenças em relação aos seus anos posteriores, entendidos aqui como componentes da contemporaneidade. Assim, os anos intermediários do século XX apresentam uma rede sociocolaborativa de produção e manutenção da cultura popular com características bastante próximas da transição da ruralidade para a urbanização, principalmente por meio do desenvolvimento de pequenos comércios locais, articulando as necessidades de lazer e preservação de valores culturais tradicionais. Tal contexto pode ser exemplificado no desenvolvimento cultural da região do bairro dos Novais [antigo componente do Oitizeiro], local de surgimento da Ciranda do Sol e outros grupos como o Boi de Reis Estrela do Norte, o Cavalo Marinho Infantil e a Capoeira Angola Comunidade:

Os tipos mais comuns dessas expressões folclóricas, ao longo do tempo, são: o boi-de-rei, a nau catarineta, as tribos indígenas, a ciranda, o coco de roda, o babau (mamulengo) e a lapinha. Essas atividades, além de cumprir um papel de preservação de valores e de tradições, divertiam tanto os que dela participavam diretamente, como a grande quantidade de pessoas que assistiam às apresentações. Durante muito tempo, essas foram as únicas opções de lazer que os habitantes do bairro dispunham. Por esse motivo, era comum, nos anos 30 a 80, os bodegueiros do bairro, promoverem esses

festejos para atrair clientes para os seus estabelecimentos. (LIMA, J. s/d, p. 28, apud LIMA, A., 2008, p. 60)⁶

Acredito que com o desenvolvimento urbano da região metropolitana de João Pessoa e os consequentes aumento populacional e surgimento de outras atividades de lazer e produção cultural, os grupos de cultura popular tenham passado por um significativo processo de redefinição e construção de novas relações com seu contexto social mais amplo. Assim, na tentativa de compreender como tais relações têm sido promovidas, destaco aqui alguns aspectos que entendo como importantes para a construção das perspectivas coletivizadas sobre as práticas culturais contemporâneas dos grupos estudados. Nesse sentido, defendo que a atuação de indivíduos politicamente ativos e culturalmente engajados na realidade da cultura popular, em articulação com instituições e organizações sociais instituídas como importantes mediadoras de suas práticas, caracteriza-se como principal fonte de produção de uma estrutura prático-conceitual de funcionamento dos grupos estudados.

1.1.1 Indivíduos, instituições e organizações sociais na construção de uma rede sociocolaborativa

A atividade colaborativa construtora de ações e significados relativos às práticas musicais dos dois grupos de cultura popular estudados é composta por uma rede de indivíduos mediada por relações pessoais e institucionais diversas. Desde os primeiros contatos com os grupos foi possível perceber nos discursos de seus integrantes a importância dada a algumas pessoas e instituições como articuladores de suas práticas e perspectivas culturais. Nesse contexto, destaco aqui as referências mais recorrentes, entendendo-as como representativas de uma ampla rede sociocolaborativa que tem atuado na construção de uma estrutura coletiva de funcionamento, englobando práticas, concepções, convenções e identidades sociais.

A partir da convivência com os grupos tenho entendido que sua atuação tem sido mediada em duas regiões geograficamente bem definidas, mas que não restringem suas práticas. O bairro dos Novais, em João Pessoa, e a cidade de Cabedelo, além de serem locais de ensaio e atuação dos grupos, compõem os principais laços sociais de seus membros, integrando suas práticas culturais às relações familiares, do trabalho e das amizades. Entretanto, tais relações não estão limitadas à proximidade geográfica, ampliando-se para todo o contexto da região metropolitana de João Pessoa, alcançando significativa complexidade política.

⁶ LIMA, João Batista. *Oitizeiro: sua gente e sua história*. João Pessoa: datilografado (não editado), s/d.

Essa conjuntura de relações políticas, afetivas e comunitárias possui alguns elementos representativos e articuladores do processo de construção e manutenção das práticas musicais dos grupos. Destaco inicialmente dois aspectos emergentes na segunda metade do século XX que considero importantes para a construção das redes de sociabilidade que envolvem os grupos. O primeiro diz respeito aos desdobramentos de movimentos nacionais de defesa e promoção do folclore [nome mais comum na época] na Paraíba e o segundo se refere à atuação de indivíduos interlocutores entre as ações e perspectivas institucionais, acadêmicas e empíricas desse campo.

Entendo que esses dois elementos históricos podem ser caracterizados como representativos de uma ordem social desenvolvida a partir da segunda metade do século XX, fortemente articulada pelas relações entre os grupos de cultura popular, folcloristas e instituições acadêmicas e de incentivo à cultura. Entretanto, é importante ressaltar que essa perspectiva se construiu em função das recorrências nos discursos, em documentos e na literatura investigada. Desse modo, ressalto que a representatividade dessa escolha está fortemente ligada ao contexto metodológico da pesquisa, reconhecendo a provável existência de muitas outras fontes de produção das sociabilidades contemporâneas que caracterizam a conjuntura social mais ampla da cultura popular estudada.

No processo de institucionalização dos estudos de folclore, podem ser percebidos caminhos significativamente representativos para a compreensão de algumas articulações presentes no contexto da cultura popular contemporânea. Vilhena (1997), ao discutir o Movimento Folclórico Brasileiro, destaca que uma das suas principais metas foi a institucionalização das ações de promoção e proteção do folclore nacional. Nesse processo, Vilhena (1997) destaca o desenvolvimento de um conjunto de relações entre folcloristas, suas instituições, o estado e a academia, com distintos graus de proximidade. Tal contexto também se refletiu no estado da Paraíba, como podemos notar no estudo de P. Cunha (2011), que destaca ações de pesquisa, estudo, divulgação e articulação do folclore, mediadas por Francisco Hugo Almeida de Lima e Moura através de sua atuação na Universidade Federal da Paraíba, no Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba [IHGP] e na Comissão Paraibana de Folclore, constituindo o que foi entendido por ele como uma “inusitada parceria” (p. 4).

Assim, nos anos seguintes à década de 1960, a constante aproximação entre indivíduos, organizações sociais e instituições me parece ter sido um elemento fundamental para a construção das perspectivas contemporâneas sobre a cultura popular no contexto deste estudo. Embora esse processo tenha iniciado nesse período, as perspectivas contemporâneas da cultura popular se apresentam de forma mais consolidada a partir dos anos 1980. Nesse

período transitório, acredito que a constante circulação de alguns indivíduos entre a realidade cotidiana da cultura popular, instituições acadêmicas e de promoção e salvaguarda, tenha proporcionado uma conjuntura política de funcionamento bastante característica da região.

Nessa perspectiva, a presença de algumas instituições tem se tornado recorrente, atuando na construção e consolidação das redes sociocolaborativas em dimensões mais amplas. Tais instituições apresentam finalidades voltadas para a produção de conhecimento e promoção de ações culturais sobre a realidade paraibana em diversos aspectos, dentre os quais destaco aqui aquelas ligadas à cultura popular. Assim, por exemplo, o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular [NUPPO], da Universidade Federal da Paraíba, tem apresentado ações voltadas para a pesquisa, documentação, criação e manutenção de acervos (NETO, 2008); e o IHGP, a partir da proposta de ampliar o “conhecimento da realidade paraibana sob os aspectos histórico, geográfico, político, social e econômico” (IHGP, [S.d.]) tem seguido caminhos semelhantes.

Tais instituições, entre outras, diante de suas políticas de atuação junto à cultura popular alcançaram os grupos em foco deste estudo de forma mais significativa através de indivíduos que transitavam entre elas. Na produção de relações com as dimensões contemporâneas ligadas à cultura popular, vários nomes surgiram no processo interativo entre instituições e os grupos, como o Tenente Lucena, Altimar de Alencar Pimentel, Dalvanira Gadelha Fontes, Osvaldo Meira Trigueiro, Marcos Ayala, Maria Inês Ayala, José Nilton da Silva, Hermes do Nascimento e Emílson Ribeiro entre outros. Por meio desse conjunto articulado de indivíduos interessados na cultura popular, foram desenvolvidas ações educativas, práticas culturais, criação de políticas públicas, atividades de pesquisa e registro, criação e manutenção de acervos etc.

Dentre tais nomes, destaco inicialmente a atuação do Tenente Lucena, Hermes Nascimento e Altimar Pimentel. Aqui, eles são colocados em relevo dentro de um conjunto de indivíduos cujas ações e interpretações sobre a cultura popular incidem sobre suas práticas. Eles representam, em minha perspectiva, a fase de ampliação de uma rede sociocolaborativa baseada nas relações comunitárias geograficamente mais restritas na direção de dimensões políticas mais amplas, constituindo-se como mediadores desse processo.

As práticas culturais baseadas nas relações como os bodegueiros⁷ dos bairros e sítios (LIMA, A., 2008) ou com os eventos comunitários mais próximos, bastante características até meados dos anos 1980, passaram a se vincular de forma mais ampla ao poder público, que

⁷ Donos de bodega, uma pequena mercearia voltada para venda de alimentos e bebidas.

estava se aproximando cada vez mais desses contextos pela inserção de ações institucionais. Com a crescente urbanização, desenvolvimento dos meios de comunicação e mudanças nas relações sociais, a conjuntura sociocolaborativa se ampliou, exigindo dos grupos interações que só foram possíveis pela mediação de indivíduos que transitavam nesses contextos.

João Emídio Lucena [1912-1985], mais conhecido por Tenente Lucena, foi uma personalidade importante na defesa e promoção da cultura popular em João Pessoa, mantido na memória dos brincantes mais idosos como homem que sempre ajudava os mais necessitados e menos beneficiados com as novas ordens de funcionamento da cultura. Assim, suas ações construíram relações de amizade com muitos mestres e brincantes da cultura popular, como aponta seu filho, Piragibe de Lucena, ao relatar uma apresentação de Manoel do Babau na biografia do pai:

Lembro-me que numa última apresentação a que assisti, após o falecimento do meu pai, ele pediu através da fala do boneco animador, um minuto de silêncio e depois lembrou que o “TENENTE” tinha feito em pról [sic.] da sua pessoa e cultura folclórica de nossa terra e do Brasil. Palmas e muitas palmas de todos os lados pela lealdade daquele artista ao seu velho amigo Tenente Lucena. E então, Manoel continuou a falar, dizendo o que sentia naquele momento. Porém sentia-se feliz por ter conhecido um homem que fez muito por ele e chorou baixinho (LUCENA, 1986, p. 73).

Essa relação de amizade também é destacada por Lucena (1986) no contexto da Barca de Cabedelo, ao afirmar que “todos os componentes da Nau eram amigos do meu pai e que ele sempre procurou prestigiá-los, conseguindo várias apresentações” (p. 75-76). Assim, o Tenente Lucena foi reconhecido por sua atuação na promoção e manutenção das atividades da cultura popular, conseguindo uniformes, adereços, apresentações e diversas formas de ajuda aos grupos, como por exemplo, no auxílio na criação do Cavalo Marinho Infantil pelo Mestre João do Boi:

Nas suas contínuas tentativas de formar grupos com crianças, Mestre João contou durante um bom tempo com a ajuda prestimosa do folclorista Tenente Lucena, nas décadas de 1970 e 1980. Tenente Lucena foi um honesto e solidário folclorista, muito respeitado, por sua ajuda sempre certa, aos mestres de muitos grupos folclóricos. Mestre João relata que esse folclorista lhe arranjava muitos contratos para brincar e ele ainda guarda em sua casa as primeiras vestes de seu grupo que foram doadas pelo folclorista (LIMA, A., 2008, p. 58).

Essa atuação é representativa de uma organização social que passou a ser estabelecida a partir dos folcloristas da região, que muitas vezes promoviam ações articuladas entre si, como podemos perceber no depoimento do mestre Tadeu: “Altamar Pimentel [...],

aquele... Osvaldo Meira Trigueiro, que foi secretário de cultura do Estado [...], Tenente Lucena; eles arrumaram uma apresentação da Barca no Rio de Janeiro. Isso foi em 72, 73 por aí... 75, sei lá. [...]" (TADEU PATRÍCIO, 2015). Essa fala revela apenas parte do processo de articulação de ações promovidas por um grupo de estudiosos e agentes culturais, que, acredito, cumpriram uma função de promoção das interações sociocolaborativas com as necessidades de sua época.

Nesse contexto, a atuação de Hermes do Nascimento [1927-2001] e Altimar Pimentel [1936-2008] seguiu o mesmo caminho já promovido pelo Tenente Lucena, com destaque para o desenvolvimento mais profícuo nas relações políticas, com maior proximidade do contexto da cidade de Cabedelo. Hermes do Nascimento foi integrante da Barca de Cabedelo entre 1944 e 1974, mestre do grupo entre 1971 e 1974 (MARTINS, 1993), poeta e escritor de obras ligadas principalmente à cultura popular da cidade, também apontado como um dos principais responsáveis pela retomada da Barca em pelo menos três períodos de sua existência⁸. Altimar de Alencar Pimentel foi sócio do IHGP, coordenador do NUPPO, autor de diversos livros ligados à cultura popular e possuía relações próximas com os dois grupos aqui estudados.

Os dois folcloristas são destacados aqui principalmente por sua participação ativa no Centro de Tradições Populares de Cabedelo [CTPC], importante organização constituída para articular as relações políticas, econômicas e sociais dos grupos de cultura popular da região. Entendo que o processo de desenvolvimento do CTPC exerce significativas influências nas características performáticas contemporâneas da Nau Catarineta, produzidas a partir das sociabilidades estabelecidas nas recorrências das interações.

Na realidade do bairro dos Novais, espaço comunitário da Ciranda do Sol, pode ser destacada a atuação do Centro Popular de Cultura [CPC], uma organização social com características semelhantes ao CTPC, buscando promover, de forma colaborativa, a cultura local. Nesse contexto, evidencia-se a articulação promovida por José Emílson Ribeiro, jornalista, preso político no período da ditadura militar, ativista cultural e fundador do CPC. Emílson Ribeiro, entendido aqui como representante de um período posterior ao vivenciado por Tenente Lucena, Hermes Nascimento e Altimar Pimentel, tem sido uma importante personalidade no desenvolvimento de políticas de organização da cultura popular na cidade de

⁸ Hermes Nascimento aponta seu nome dentre fundadores/restauradores do grupo na década de 1950 e final da década de 1960 (NASCIMENTO, 2004) e o mestre Tadeu destaca seu apoio essencial para a retomada no ano de 1998 (CORREIA, [20--]; TADEU PATRÍCIO, 2015, 2016).

João Pessoa, principalmente durante o período em que esteve à frente da Divisão de Cultura Popular da FUNJOPE, entidade ligada à Secretaria de Educação e Cultura do Município.

A conjuntura cultural produzida a partir da rede sociocolaborativa representada aqui pela mediação do Tenente Lucena, Hermes Nascimento, Altimar Pimentel e Emilson Ribeiro é construída por uma gama de interações humanas, envolvendo laços de amizade, representatividade política, respeito por diferentes tipos de conhecimento e distintas necessidades comunitárias. Diante da complexidade das redes de sociabilidades presentes nos contextos dos grupos estudados, optei por discutir aqui suas relações de organização comunitárias, políticas e econômicas a partir do CTPC e do CPC.

Nessa conjuntura, é importante destacar que a atuação de sujeitos e organizações não tiveram uma discussão profunda aqui devido às escolhas realizadas em função do foco das reflexões. Como o propósito é pensar sobre a constituição de uma rede sociocolaborativa a partir das necessidades emergentes na contemporaneidade, optei por destacar apenas o CTPC e o CPC por representarem o período de transição e consolidação de novas estruturas de interação nos contextos comunitários próximos dos grupos. Assim, é importante ressaltar a passagem de outros agentes como o Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, coordenado pelos pesquisadores Marcos Ayala e Maria Inês Ayala, que realizou ações de pesquisa e de promoção, divulgação e valorização da cultura popular e de seus produtores (ACERVO, 2017). Ainda, destaco também a atuação da Associação Artístico-Cultural de Cabedelo [AACC], fundada em 1985, que consolidou e ampliou as relações políticas começadas pelo CTPC. Desde então, a AACC tem atuado no município de Cabedelo na promoção das atividades artísticas e educativo-culturais, articulando processos educativos, lutas políticas e a construção comunitária de uma identidade cultural (CANANÉA, 2016).

1.1.2 O Centro de Tradições Populares de Cabedelo [CTPC]

O CTPC surgiu da percepção de integrantes de grupos de cultura popular em Cabedelo sobre a falta de condições materiais para sua manutenção e da consequente necessidade de uma instituição que pudesse reunir, organizar e administrar suas atividades, preservando suas tradições (MARTINS, 1993). Martins (1993), ao estudar a história do CTPC e da cultura popular em Cabedelo, destaca a íntima relação dessa instituição com a Nau Catarineta, que compartilhavam boa parte dos membros, com pouca presença de integrantes de outros grupos da cidade. Tal proximidade proporcionou a incorporação das ações de organização da instituição nas práticas da Nau, uma vez que

[...] a criação do CTPC fez alterar as características de organização desta manifestação popular em Cabedelo. Para todos quantos estiveram envolvidos nesta brincadeira, tudo o que aconteceu antes da criação do Centro, reflete a história espontânea, a história informal, que se narra como uma lenda e que se apresenta como um fio que une, alimenta e serve de base à fase histórica mais recente vivida pelos grupos que brincam a Nau Catarineta na comunidade cabedelense (MARTINS, 1993, p. 112).

Diante da perspectiva analítica de Martins (1993), não proponho aqui uma análise valorativa sobre os resultados dessas influências, mas uma reflexão sobre a construção de dimensões coletivizadas sobre a história do grupo, sua organização e sua estrutura de ensaios e apresentações. Nesse sentido, pensar sobre as relações entre o CTPC e a performance da Nau Catarineta implica em compreender como os agentes desse processo se articularam na construção de uma rede sociocolaborativa que tem convencionado elementos caracterizadores de suas práticas musicais.

Os principais articuladores da criação do CTPC, em 1963, foram “Altimar de Alencar Pimentel, Zé da Maloca, José Nazaré, José Benedito, dona Mica, entre outros” (MARTINS, 1993, p. 114), membros que, mesmo restritos ao âmbito da Nau Catarineta, propuseram ações coletivas, que englobariam todos os grupos da cidade de Cabedelo. Assim,

as danças e os folguedos expressos pelos grupos cabedelenses tornaram-se elementos de organização daqueles indivíduos, uma vez que o desenvolvimento dessas práticas e as situações delas decorrentes, mostraram aos seus participantes a necessidade de agir de forma articulada e solidária (MARTINS, 1993, p. 116).

Mas, segundo Martins (1993), devido à pouca participação de membros de outros grupos na direção e como sócios, o CTPC apresentou-se como uma organização com interesses orientados basicamente pelas necessidades da Barca, chegando a se confundir com o grupo. Entendo que diante dessa constante proximidade, as práticas do CTPC passaram a ser incorporadas na organização da Barca. Assim, discuto aqui algumas das características desse processo de criação e desenvolvimento do CTPC apresentadas por Martins (1993), que entendo como práticas incorporadas pela Barca Nau Catarineta de Cabedelo, constituindo parte de suas estratégias de interação social na contemporaneidade e, conseqüentemente, de produção de experiências em performance. Ainda, entendo que tais características não se referem à única influência do CTPC, mas, por sua representatividade e relação com o grupo enquanto existiu [até pelo menos o final da década de 1980], funcionou como principal mediador de um conjunto de interações relacionadas com as realidades contemporâneas.

1.1.2.1 Relações institucionais com o poder público

Um dos aspectos mais evidentes no processo de institucionalização do CTPC e da Nau Catarineta foi o estabelecimento de relações mais próximas com os poderes públicos e com ações institucionais. A partir dessas novas relações, as ações comunitárias muitas vezes ligadas às doações pessoais passaram a se voltar para as fontes oriundas de instituições. Dessa forma, a aquisição de indumentárias, adereços e instrumentos, além de parte dos convites para apresentações passaram a depender mais do auxílio do poder público.

Ao descrever o processo de desenvolvimento do CTPC, Martins (1993) destaca as relações empreendidas entre seus dirigentes e setores governamentais na tentativa de alcançar as condições materiais para a manutenção dos grupos de cultura popular de Cabedelo, principalmente da Barca. Nesse contexto, ressalto as relações com os setores e secretarias municipais ligadas às ações educativo-culturais da cidade e com organizações nacionalmente instituídas, como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Em 1971, Hermes Nascimento assumiu a Barca como mestre e a direção do CTPC no intuito de aumentar suas relações institucionais. Nessa conjuntura,

[...] o Sr. Hermes Nascimento continuou firme com os propósitos definidos para a sua gestão à frente do CTPC. Realizou contatos com vários setores do governo, buscando especificamente o apoio da Secretaria de Turismo da Paraíba, da Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (secção [sic.] de João Pessoa) junto ao dirigente da época, o Prof. Hugo Moura (MARTINS, 1993, p. 128–129).

Esse posicionamento foi continuado por seu sucessor, José Nazaré do Nascimento, que conseguiu apoio do Ministério da Educação e Cultura e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro para viagem e apresentação da Barca em Maceió/Al, no final da década de 1970, e uma viagem ao Rio de Janeiro, em 1977, por mediação do Tenente Lucena. Posteriormente, outras ações semelhantes foram empreendidas pelos sucessores na direção do CTPC e na coordenação da Nau.

Tais iniciativas passaram a produzir novas dinâmicas de funcionamento e ressignificar as experiências vividas no grupo. As apresentações em contextos fora de Cabedelo passaram a ser mais valorizadas, a manutenção das roupas e adereços vinculou-se aos incentivos financeiros externos e o prestígio da Barca na cidade passou a ser maior em função da sua representatividade expressa pelos investimentos recebidos.

Nessa conjuntura, pode ser destacada a fala do mestre Moacir Caetano, afirmando que “[...] através de Osvaldo⁹ foi que começamos a receber o fardamento da brincadeira que até aí, todo o fardamento era fornecido pelo próprio componente, ele primeiro era quem tinha obrigação de comprar sapato, meia, gravata o que fosse, os marinheiro tinha que comprar” (ARAÚJO apud MARTINS, 1993, p. 136, nota minha)¹⁰. Esse depoimento evidencia um dos elementos construídos a partir das ações emergidas na consolidação do CTPC, que retrata uma mudança nas formas de financiamento de seus materiais, além de uma tendência maior à padronização.

Essas relações com o poder público não apresentaram caráter duradouro no percurso histórico descrito por Martins (1993), transitando sempre entre a criação de expectativas de melhorias e as conseqüentes frustrações, causando, em sua perspectiva, uma situação de acomodação, dependência e assistencialismo. Entretanto, sem a pretensão de me contrapor a tal análise, entendo essa conjuntura por uma perspectiva baseada na condução de novas formas de produção cultural pela Nau Catarineta de Cabedelo. A partir das relações do CTPC com setores governamentais se instituiu uma expectativa coletivizada de que a Nau Catarineta deva buscar a manutenção dessas relações no intuito de manter suas necessidades materiais como a aquisição de indumentárias, adereços e instrumentos. Dessa forma, espera-se que o mestre, principal responsável pelo grupo, tenha condições de promover os diálogos institucionais através de projetos.

Nesse contexto o mestre Tadeu demonstra como tais diálogos têm sido empreendidos na busca de melhorias para o grupo ao nos apresentar um projeto de restauração da Nau Catarineta, baseado na construção de uma embarcação, na produção de suas condições materiais e na realização de apresentações:

Esse projeto aqui eu consegui aprovar ele no ministério da cultura [...]. Esse daqui é pra eu fazer uma embarcação... [de] quatorze metros. Aprovamos, mas não conseguimos [captar recursos]. Depois eu tentei esse projeto aqui em 2002. Tentei no governo do estado, não consegui também. Esse projeto aqui, olha [lendo e comentando]: construir uma réplica de uma embarcação do século XVI com 16 metros; adquirir uma carroceria de caminhão de 14 metros, uma carreta né!; adquirir tecidos para indumentárias; adquirir forro para fardamentos; contratar serviço de costureiras; confeccionar adereços; contratação de serviço de aderecistas; adquirir espadas, na época não tinha; adquirir quepes, caxangás e boinas; adquirir cintos pretos e fivelas douradas; sapatos pretos e tênis brancos; confeccionar as insígnias; apresentar a Nau

⁹ Trata-se provavelmente de Osvaldo Meira Trigueiro, já mencionado anteriormente.

¹⁰ ARAÚJO, Moacir Caetano de. Entrevista concedida a Iguatemy Maria Lucena de Martins realizada em fevereiro de 1992 em Cabedelo/PB.

Catarineta em datas comemorativas cívicas e culturais [...]; número de pessoas envolvidas: quarenta [...] (TADEU PATRÍCIO, 2016).

A partir do conjunto de relações institucionais desenvolvidas ao longo da história do CTPC e da Nau Catarineta associado à realidade contemporânea, caracterizada principalmente pela atuação do mestre Tadeu, as práticas musicais do grupo têm demonstrado uma constante articulação entre as dimensões participatórias e apresentacionais, com maior ênfase nestas últimas. Como geralmente os órgãos públicos e suas estruturas de gestão e financiamento cultural são compostos em função das práticas culturais hegemônicas [apresentacionais], seus contratos e exigências ligadas aos grupos de cultura popular são mantidos nessa mesma ordem. Tal conjuntura exige novos posicionamentos políticos diante das relações com as instituições, com efeito sobre outras dimensões das práticas da cultura popular. Desse modo, entendo que o CTPC representou uma fase significativa de transição para o contexto contemporâneo das relações com as diversas instituições ligadas às práticas musicais da Barca Nau Catarineta, produzindo um modo de operar e se articular dentro dos limites da atuação cultural, política, econômica e social.

1.2.1.2 A representatividade social do registro

A institucionalização do CTPC e da Nau Catarineta [por estar ligada ao Centro] proporcionou ainda o desenvolvimento de uma representação social de prestígio no contexto da cidade. Além da representatividade promovida pela quantidade de apresentações dentro e fora do contexto Cabedelense, a promoção de registros documentais textuais e audiovisuais das práticas da Nau Catarineta tem contribuído para a construção de tal ideário.

Nessa perspectiva, destaco inicialmente o depoimento registrado por Martins (1993), apontando que “[...] todos os folclore, não só de Cabedelo como também, da Paraíba, é subcente (subjacente) a nós, porque nós somos estatuído. Nenhum folclore é estatuído, reconhecido em cartório como nós, nós aqui estamos” (OLIVEIRA apud MARTINS, 1993, p. 124)¹¹. Tal posicionamento representa o valor dado ao registro do grupo em um estatuto, conferindo-lhe legitimidade, representatividade e, em função do contexto das relações institucionais, maior acesso às políticas de incentivo. Entretanto, conforme Martins (1993), essa representatividade não pode ser entendida como algo fortemente legitimado em um contexto geral, pois a íntima relação entre o estatuto que mesclava o CTPC e a Nau Catarineta

¹¹ OLIVEIRA, José Benício de. Entrevista concedida a Iguatemy Maria Lucena de Martins realizada em fevereiro de 1992 em Cabedelo/PB.

gerou desconfiança nos outros grupos, resultando em uma participação quase inexistente no Centro. Diante disso, entendo que o processo de desenvolvimento do estatuto tenha produzido uma representatividade relativa no contexto de Cabedelo, sendo positiva para membros da Nau Catarineta e da audiência pouco próxima desse contexto político; e negativa para membros de outros grupos da cultura popular da cidade.

Como já apontado anteriormente, “o fato do grupo da Nau Catarineta sair de Cabedelo para representar a Paraíba em outros estados, criou um clima de grande mobilização entre os seus integrantes e ampliou consideravelmente o seu prestígio junto à comunidade local” (MARTINS, 1993, p. 134). Essa representatividade também foi reconhecida por instituições e indivíduos ligados a outras esferas da produção cultural, que passaram a promover outras formas de interação e, conseqüentemente, reforçando tal prestígio por novos meios. No contexto de atuação do CTPC, podem ser destacados o documentário *Nau Catarineta*, produzido e dirigido em 1987 pelo cineasta Manfredo Caldas, e o registro em áudio das músicas do grupo pela Gravadora Marcus Pereira¹².

Nesse contexto de produção, através do qual a Nau Catarineta se apresentava como único grupo cujas práticas haviam sido registradas em áudio e vídeo, reforçou-se uma expectativa coletivizada sobre suas condutas sociais e artísticas. Assim, para seus dirigentes, “a projeção social do grupo exigia um novo comportamento dos seus participantes, além de demandar um maior nível artístico nas exibições do Auto da Nau Catarineta” (MARTINS, 1993, p. 152).

A maior ênfase nas práticas apresentacionais e todo seu entorno comportamental nos parece mais evidente nessa conjuntura. Assim, acredito que parte das práticas sociomusicais envolvendo os eventos de performance tenham passado por ressignificações, como a produção dos fardamentos, dos acessórios, dos ensaios, do comportamento dos indivíduos e da organização das apresentações, entre outros aspectos. Tal contexto de mudança, entendido a partir da centralidade institucional do CTPC, foi destacado por Martins (1993) como uma transição para uma fase de profissionalização do grupo, limitando a espontaneidade de suas práticas:

Anteriormente à criação do CTPC, a exibição da Nau Catarineta acontecia por decisão e iniciativa do próprio grupo, de uma forma espontânea. As novas exigências trazidas pelo Centro lhe impuseram assim, um caráter

¹² Para mais informações sobre Manfredo Caldas, consultar Patrício (2014); sobre a gravadora Marcus Pereira, consultar Magossi (2011). O disco gravado pela Marcus Pereira pode ser ouvido em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JG0aPD0dDgo>>. Acesso em 19 de julho de 2016.

“profissional”, limitando substancialmente a liberdade que o grupo possuía e secundarizando o seu caráter de brincadeira (MARTINS, 1993, p. 152).

Assim, entendo que a nova situação apresentada pelos contextos das apresentações, de algumas formas de registro e da representatividade social promovida na cidade de Cabedelo, buscava atender ao perfil definido para o CTPC, mesclando o caráter espontâneo e inventivo às necessidades de profissionalização instituídas pelas relações político-institucionais. Desse modo,

as normas de conduta dos integrantes do grupo da Nau Catarineta, as regras a serem por eles cumpridas e a escolha dos seus dirigentes, passaram dessa forma a seguir as normas expressas no Estatuto do Centro e não mais se basearam no consenso do grupo ou na determinação do mestre ensaiador (MARTINS, 1993, p. 153).

O registro documental em texto, áudio e vídeo se caracteriza, portanto, como elemento mediador de um conjunto de interações sociais baseadas nas necessidades materiais e políticas da Barca Nau Catarineta, de outros grupos de cultura popular da cidade e de sua audiência em seus diversos níveis de engajamento com suas práticas. A representatividade social desses meios, principalmente os tecnológicos, promovem diversas formas de atribuição de sentidos às práticas musicais da Nau Catarineta e, conseqüentemente, distintas experiências, que podem ser coletivizadas na medida em que os significados de tais meios de produção interagem com os significados das práticas musicais.

1.2.1.3 A organização interna como elemento de manutenção

A estrutura de funcionamento do CTPC descrita por Martins (1993) apresenta significativa proximidade com o contexto atual da Nau Catarineta. A organização interna do grupo tem se apresentado como importante elemento para a manutenção de suas práticas culturais, promovendo a constante integração de seus membros, o reforço de suas normas de conduta, a incorporação de seus legados culturais e a evocação, promoção e reelaboração de experiências individuais e coletivas. Assim, o estabelecimento de reuniões e ensaios periódicos, ligados às diversas necessidades sociopolíticas incorporadas às práticas musicais, tem se caracterizado como importante elemento para a composição do processo performático da Barca.

Levando em consideração que “a partir do momento em que o CTPC e a Nau Catarineta se transformaram em uma única organização, o grupo da Nau Catarineta absorveu o espírito daquela instituição, adotando, como suas, as normas e os critérios estabelecidos

para o funcionamento do Centro” (MARTINS, 1993, p. 147), entendo que parte significativa das formas pelas quais o grupo se relaciona hoje com seu contexto em geral apresenta forte ligação com as práticas e concepções estabelecidas na atuação do CTPC.

De forma ainda mais específica, a partir dos relatos coletados por Martins (1993) é possível perceber a constante atuação de Hermes Nascimento, que foi membro do CTPC e da Nau, ocupando cargos na diretoria, presidindo o Centro e atuando como mestre do grupo em épocas distintas. Diante, disso, entendo que a principal articulação entre a estrutura estabelecida na época do CTPC e as práticas atuais tenha se dado principalmente pela relação entre o mestre Tadeu e Hermes do Nascimento no final da década de 1990, período em que a Barca estava sem atividades e passou a ser reativada por meio da colaboração dos dois.

Em várias situações, o mestre Tadeu reforçou a importância de Hermes do Nascimento para o reestabelecimento da Nau Catarineta, repassando seus conhecimentos sobre a brincadeira. Nesse contexto interativo, acredito que as perspectivas organizacionais do CTPC, desde o início muito ligadas à Nau, passaram a ser reforçadas e consolidadas pelos posicionamentos dos dois indivíduos. Como consequência, entendo que houve um processo de eleição de práticas entendidas como significativas para a manutenção do grupo, desenvolvendo a coletivização de uma estrutura de organização. Uma estrutura que é fortemente baseada no registro das atividades, na preparação para uma performance de apresentação, na remuneração dos brincantes, na necessidade e exigência de ensaios recorrentes, no estabelecimento de normas de conduta e nas relações com o poder público como principal investidor, entre outros aspectos.

Entretanto, é importante destacar que a evidência dada a dois indivíduos nesse processo não significa que eles tenham sido os únicos responsáveis pela produção de uma estrutura coletivizada de funcionamento. Entendo que ambos tenham uma significativa representação de um contexto interativo mais amplo, composto por instituições, grupos de cultura popular, agentes culturais, políticos, acadêmicos, audiências diversas etc. Nesse sentido, o estabelecimento de uma organização interna para o funcionamento da Barca tem sido promovido em função desse contexto interativo, buscando um diálogo constante entre elementos entendidos como tradicionais e toda a conjuntura contemporânea que as envolve.

Dessa forma, o desenvolvimento de uma rede sociocolaborativa envolvendo as práticas da Barca tem sido mediado pela institucionalização e pela forte proximidade com o CTPC. Alguns indivíduos têm se destacado nessa conjuntura principalmente por suas habilidades em transitar pelos diversos contextos, possibilitando mediações mais coerentes e menos conflituosas. Como exemplo, pode ser citado o mestre Tadeu, que representa de forma

significativa parte das características encontradas em Hermes do Nascimento, demonstrando habilidades para lidar com contextos políticos, acadêmicos, sociais e culturais diversos.

1.1.3 O Centro Popular de Cultura do Bairro dos Novais [CPC]

O Centro Popular de Cultura do Bairro dos Novais [CPC], caracterizou-se como um movimento de promoção da cultura de forma comunitária e autônoma, servindo como vitrine de várias manifestações, possibilitando seu amplo conhecimento e a ampliação de seus espaços de atuação (EMILSON RIBEIRO, 2016). O CPC esteve presente durante a década de 2000 por meio da associação de pessoas envolvidas com práticas culturais do bairro dos Novais, mediadas pelas ideias e ações de José Emilson Ribeiro.

O surgimento do CPC se deu principalmente em função das dificuldades de interação de muitos grupos e mestres da cultura popular com as algumas formas contemporâneas de produção de cultura, que ocasionaram a menor frequência de suas práticas e dificuldades para sustento financeiro de seus integrantes. As formas de financiamento comunitário das práticas culturais não estavam tão presentes como antes e, conseqüentemente, novas maneiras de manutenção seriam necessárias, como destacou Emilson Ribeiro:

Há de convir companheiro, em tempos passados, nós tínhamos outra realidade em que, por exemplo, o Mestre do Babau, chegava em qualquer lugar e juntava um grande público. Esse grande público contribuía economicamente na sobrevivência dele. O cantor de viola, chegava em qualquer local, começava a botar a “violinha” para cantar, improvisar, e de repente, o recinto estava cheio. Eu alcancei isso ainda, na Feira do Oitizeiro, há quarenta anos atrás. Essa realidade é diferente. Atualmente isto só é possível de acontecer através de um trabalho de mídia, através da divulgação previamente preparada. Com isto se tornou difícil haver uma renda patrocinada pelos próprios ouvintes (EMILSON RIBEIRO, 2005 apud SANTOS, B., 2005)¹³.

Diante de tais mudanças o CPC tornou-se um meio propício para apresentar as práticas culturais para a comunidade, dando-lhes possibilidade de ampliação de suas audiências e, conseqüentemente, sua inserção em novas formas de produção e financiamento. Nesse contexto A. Lima (2008) aponta que

depoimentos de mestres e brincantes mais antigos indicam que havia, desde o loteamento das terras da fazenda, uma intensa atividade cultural de grupos de ciranda, coco de roda, babau, boi-de-reis, etc. Atualmente, essa atividade foi aumentada significativamente, com a criação do CPC (Centro Popular de

¹³ RIBEIRO, José Emilson. Entrevista concedida à Benedito dos Santos em maio de 2015 para matéria publicada no Jornal do Capoeira.

Cultura), no bairro. Esse centro, dirigido por mestres de diversas brincadeiras e outras pessoas da comunidade, faz com que atualmente, no bairro dos Novaes [*sic*], se verifique a mais intensa atividade de grupos de cultura popular de toda João Pessoa (LIMA, A., 2008, p. 61).

O CPC tornou-se, assim, espaço de mediação das práticas culturais do bairro dos Novais, proporcionando infraestrutura, segurança, organização e possibilidades de transmissão cultural em diversas dimensões. Sem o pagamento de cachês para os grupos, o CPC buscava manter o princípio da “brincadeira” em articulação com as necessidades organizacionais da contemporaneidade, com fechamento do trânsito na rua onde aconteciam os eventos, solicitando policiamento, organizando a sonorização para as apresentações e preparando uma estrutura comercial provisória voltada principalmente para a alimentação.

Mesmo tendo interrompido suas ações por aproximadamente cinco anos¹⁴, o CPC é assunto recorrente no discurso dos sujeitos envolvidos com a cultura popular do bairro dos Novais. Nas conversas informais com diversos brincantes do bairro, sempre tive a oportunidade de ouvir como o Centro possibilitou experiências significativas para os grupos locais e de outros espaços. Tais memórias recorriam sempre a uma perspectiva saudosista e esperançosa em relação ao retorno de suas atividades, levando-me a criar uma forte expectativa de conhecer esse movimento comunitário em sua plena ação socializadora e produtora de experiências tão significativas.

Em 2016 minhas expectativas se tornaram mais fortes em função da reorganização de alguns brincantes em torno da retomada do CPC. Presenciei algumas reuniões entre mestres de lapinha, babau, capoeira, ciranda, cavalo marinho e outros agentes culturais para um evento do CPC em julho de 2016. Nessas reuniões emergiram constantemente os mesmos discursos que havia ouvido de forma isolada. Entretanto, nessas ocasiões, eles estiveram articulados pela centralidade temática das reuniões, reforçando em mim a expectativa em conhecer tal movimento cultural, o que aconteceu posteriormente.

Dessas reuniões, destaco alguns aspectos que me parecem fundamentais para a criação e manutenção do CPC por uma década em virtude das dimensões contemporâneas envolvendo as práticas musicais da cultura popular. Assim, entendo que o CPC, como o CTPC em Cabedelo, represente de forma significativa parte das estratégias de produção da cultura popular em seus novos contextos de existência. Desse modo, as relações políticas, as formas de investimento e manutenção financeira de suas práticas e de seus integrantes, bem como seus ideais de articulação comunitária me parecem elementos fundamentais para a

¹⁴ Não foi possível identificar o período exato de estacionamento das atividades do CPC.

construção das experiências musicais contemporâneas da cultura popular no bairro dos Novais.

1.1.3.1 Dimensões sociopolíticas

Durante uma entrevista, reuniões e conversas informais com Emílson Ribeiro, entendido aqui como principal agenciador da criação e manutenção do CPC, pude notar uma significativa articulação entre suas ações e perspectivas culturais, sociais e políticas. Emílson demonstrou preocupação com a formação da comunidade, buscando desenvolver estratégias de empoderamento sobre suas práticas culturais e sua vida comunitária. Diante dessa característica, o CPC representa de forma significativa tais posicionamentos, voltando-se para objetivos muito próximos aos ideais sociopolíticos de seu idealizador.

Ainda, o CPC do bairro dos Novais se aproxima de algumas características do movimento nacional de mesmo nome, constituído em 1962, no Rio de Janeiro, por artistas e intelectuais de esquerda em associação com a UNE [União Nacional dos Estudantes], resultante de um processo de politização da cultura, nutrido em um projeto popular-nacional durante o governo de João Goulart [1961-1964]. Buscando defender que toda manifestação cultural deveria ser compreendida a partir de suas relações com a base material [em sentido marxista], os artistas e intelectuais do CPC buscavam uma arte acessível e engajada com as necessidades do povo (FGV, 2004).

Entendo que a proximidade das perspectivas de agenciamento político dos CPCs tem as experiências de Emílson Ribeiro como principais mediadoras. Sua história de vida articula recorrentemente sua proximidade com a cultura popular e com a luta política esquerdista. Desde sua infância, em Serraria/PB, Emílson teve contato com contadores de histórias, brincadeiras do Boi de Reis e Babau, entre outras. A vida como ativista político também esteve presente, desde a composição em movimentos de luta estudantil aos de resistência à ditadura militar. Desse modo, suas perspectivas e ações sobre a cultura popular são fortemente influenciadas por seu entendimento materialista das relações humanas, compreendendo as práticas culturais como uma forma de articulação comunitária, reforço identitário e produção de relações sociais capazes de instrumentalizar sua manutenção.

Diante dessa conjuntura, o CPC do bairro dos Novais se caracterizou como importante meio de organização social das práticas culturais da comunidade, proporcionando maior proximidade com as relações materiais da contemporaneidade. Como apontado anteriormente, a dimensão sociopolítica é bastante recorrente no discurso de Emílson Ribeiro,

apontando as necessidades contemporâneas da cultura popular como aspecto fundamental para a criação do CPC. Assim, a produção comunitária de um esquema de suporte tem se tornado elemento importante para a produção cultural no bairro e para a coletivização de um posicionamento político em torno de sua realidade.

A demanda pela sobrevivência dos sujeitos e, conseqüentemente, das suas práticas culturais tornou-se fundamental para a criação do Centro, mas suas ações foram expandidas para a produção de uma consciência sobre realidade vivida pela comunidade e de possibilidades de agência social em seus contextos. Assim, ao explicar o motivo de criação do CPC e seu possível retorno no ano de 2016, Emílson Ribeiro destaca:

Esse CPC que nós criamos aqui foi em virtude de um fato inerente a cultura popular, que foi a gente ter encontrado um mestre do Babau, um dos mestres conhecido no Brasil todo [...] (Conhecido por quê? Três meses depois de sua morte chegou um convite para ele fazer uma apresentação de Babau em Brasília, com passagem aérea e tudo pra ele. O pessoal não sabia que ele tinha morrido). Então, antes, ele foi encontrado pedindo esmola lá em Tambaú [bairro litorâneo de João Pessoa] e ao ser inquirido, ele disse: “Olhe companheiro, antigamente o pessoal me contratava pra apresentar e ganhar meu dinheirinho, porque o dinheiro da minha aposentadoria só, não dá pra tomar conta da minha família. Eu brincava nas bodega, chegava nas bodega e [avisava]: oh, amanhã eu vou brincar aqui! Normalmente oito horas tava brincando na bodega e nesse dia ia até quatro, cinco horas da manhã. Eu brincando babau e a baciuzinha acolá e o pessoal tome [deixava] quinhentos reis, duzentos reis, lá vai. Quando amanhecia o dia eu tava com dinheiro pra fazer minha feirinha. Mas o que é que acontece ultimamente, a marginalidade aumentou, os cara passa e leva o dinheiro que tá na bacia. Eu não vou trabalhar de graça. Então eu fazia isso hoje numa bodega, no outro sábado fazia na outra bodega [...] e assim todo domingo eu fazia meu dinheirinho da feira, e difundia a cultura né!” O avanço da marginalidade dificultou, continua dificultando a cultura popular. Em um evento que foi haver lá no bairro José Américo, por iniciativas particulares, houve um arrastão de marginais e levaram celulares e carteiras do pessoal que tava assistindo. Quem é que vai ir assistir? A não ser que haja a presença de polícia. É por isso que pra reativar o CPC aqui eu tô querendo ver essa coisa (EMILSON RIBEIRO, 2016).

O discurso empreendido por Emílson Ribeiro retrata parte significativa do que tenho percebido como principais representações sociais sobre o CPC no contexto do bairro dos Novais. O Centro tem sido retratado como um espaço comunitário de expressão e formação cultural que promovia uma integração entre os moradores do bairro de forma segura, em virtude dos problemas sociais nos quais se encontram, como a criminalidade e o tráfico de drogas. Desse modo, o desenvolvimento de uma sensação de segurança proporcionou maior interação social e, conseqüentemente, o alcance de seus resultados.

A valorização das expressões culturais acontecia principalmente pela possibilidade que se dava aos grupos do bairro e convidados de outras localidades de se apresentarem dentro de suas principais características, com espaço e tempo adequados, sem exigências que pudessem descaracterizá-los. Essa perspectiva da descaracterização é bastante recorrente nos discursos dos brincantes, que se incomodam bastante com o pouco tempo para suas apresentações, normalmente reduzidas nos eventos dos quais participavam à convite de órgãos públicos. Como geralmente os grupos não se apresentavam sozinhos em tais eventos, sempre havia algum atraso no processo de organização e seu tempo de apresentação era ainda mais reduzido. No contexto do CPC, todos tinham pelo menos uma hora para se apresentar, tempo que era considerado o suficiente pelos participantes.

O desenvolvimento de uma sensação de segurança, promovida por meio de parcerias com a polícia militar possibilitou a presença cada vez mais crescente dos moradores nos eventos do CPC, chegando a alcançar cerca de 2.500 pessoas, segundo Emílson Ribeiro. Diante desse número expressivo vale ressaltar que se faziam presentes diversos grupos sociais, dentre os quais Emílson destaca aqueles ligados às práticas criminosas, que não interferiam no andamento das atividades, comportando-se como parte de uma audiência comprometida com as normas de conduta esperadas pela comunidade.

Diante do crescimento e da recorrência bem sucedida das atividades do CPC, a incorporação das práticas culturais pela comunidade se caracterizou como algo importante para o desenvolvimento de uma sensação de pertencimento. Durante as pesquisas de campo, não foram raras as vezes em que presenciei a aproximação de um morador do bairro para conversar com Emílson ou algum mestre da cultura popular local para questionar a inatividade do Centro, demonstrando fortes expectativas sobre seu retorno e destacando suas atividades como algo nosso que não poderia ser perdido pela comunidade.

Tais situações me levaram a compreender o processo sociointerativo como fundamental para a construção das experiências e significados culturais. Entendo que a convivência comunitária em torno das atividades da cultura popular proporciona a ampliação dos significados produzidos, relacionando experiências estéticas e sociais na construção de relações interativas mais sólidas, menos passageiras, proporcionando o desenvolvimento de uma audiência mais engajada com as práticas culturais que a envolve.

O recorrente contato cultural promovido pelos eventos do Centro tornou-se, portanto, importante instrumento de formação. Nesse sentido, Emílson Ribeiro destacou as possibilidades de desenvolvimento de uma formação político-cultural, problematizando as questões sociais que envolvem a comunidade e suas práticas culturais (EMILSON RIBEIRO,

2016). Ao pensar a possibilidade de retorno do CPC, Emílson tem apresentado a contação de histórias como forma de proporcionar o desenvolvimento de uma consciência crítica, reconhecendo a dimensão socialmente ativa das práticas culturais.

Para compreender a importância dessa perspectiva, nesse momento, é importante destacar um aspecto interpretativo sobre a entrevista com Emílson Ribeiro. Nossa conversa durou mais de três horas, resultando em um conjunto de informações muito amplas, envolvendo sua vida pessoal, vivências com a cultura popular, atuação político-partidária, histórias de resistência à ditadura militar, prisão, tortura, posicionamentos ideológicos etc. Ao ouvir em casa a gravação de tais informações por inúmeras vezes me pareceu haver um motivo condutor em sua fala, relacionando constantemente sua perspectiva de transformação por meio da cultura popular. Assim, sua estratégia de nos contar diversas histórias aparentemente distantes das perguntas realizadas, que quase não foram feitas devido ao desenrolar da intensa conversa, revelou uma dimensão significativa da atuação do CPC, a saber: o desenvolvimento de uma consciência histórica que pode operar transformações.

Ao apresentar suas relações iniciais com a cultura popular Emílson resume suas experiências fundamentais à vida familiar em Serraria, ouvindo canções do Boi de Reis cantadas pela mãe, à convivência com o irmão, que brincava de Babau, e com uma mulher contadora de histórias, acolhida pela família em sua casa. Nesse contexto, destaco aqui seu depoimento sobre a contadora de histórias:

[...] a gente ficava lá, eu e meus irmãos ouvindo história de trancoso¹⁵, né. E as aventuras que se passavam no interior. Aquela coisa toda. Tinha uma senhora que apareceu lá jogada, minha mãe deu guarida a ela. E ela, excelente contadora de história, me lembro ainda [...], ela contando uma história que tinha ido pra um casamento de um príncipe e que foi cozinheira e... [disse:] “mas eu não me esqueci de vocês não. Eu trouxe uma coisa pra vocês. Não tem aquelas panelinhas que vocês faz os cozinhado?” Tem, tem! Pra você ver o poder de dominar a mente da criança né! Tem, tem! “Pois eu trouxe uma panelinha cheia de galinha torrada pra vocês” E cadê? “Naquele caminho não tem aquele pé de caju? Tem aquela raiz lá? Saliente? Eu topei ali e cá e quebrou-se a minha panela”. [Resposta das crianças:] Mas porque a senhora não olhou pro chão? Quer dizer, a gente se envolvia tanto na história, né. Tá aí a minha origem ligada a cultura popular (EMILSON RIBEIRO, 2016).

Em seu discurso, Emílson sempre recorre às lembranças sobre sua convivência com esta senhora, demonstrando como as experiências vividas na infância foram fundamentais

¹⁵A origem do termo geralmente é creditada ao conjunto de contos do escritor quinhentista português Gonçalo Fernandes Trancoso. Atualmente, as histórias de trancoso são entendidas como contos de fábulas, míticos e/ou irreais.

para sua proximidade e compromisso com as práticas da cultura popular, levando-o a promover tais práticas e possibilitar à comunidade a produção de significados próximos aos seus. Ao relatar seu desejo em retomar o CPC, Emílson destaca sua expectativa de que a contação de histórias faça parte das suas atividades, buscando a coletivização de uma consciência crítica a partir das experiências produzidas:

Eu pretendo retornar e acrescentar uma coisa que eu não fazia antes, que seria a contação de histórias, né. Então todo evento eu pretendo colocar duas histórias. São histórias curtas, entre um evento e outro. Histórias pra desmascarar a nossa história oficial. Porque a história do Brasil é toda debaixo do tapete. A história real tá debaixo do tapete! E... essa questão que eu falei pra vocês agora dos campos de concentração [existentes no Brasil]; da roubalheira que já [vem] desde os tempo [do império]; a roubalheira que na época da ditadura, quanta gente roubou e nunca foi punido; a própria TV Globo que se locupletou em troca da difamação dos revolucionários [...], e conseguiu um empréstimo de 530 milhões, através da Caixa Econômica, e esse dinheiro que nunca foi pago [...]; a história de Tiradentes, que Tiradentes não morreu enforcado, foi um sócio, porque Tiradentes era maçom e D. Pedro era o chefe da maçonaria no Brasil, num ia permitir uma coisa dessa que denegrisse a imagem [da maçonaria]. [...] E a história é contada sempre pelo vencedor. É como Bonaparte dizia né. Napoleão Bonaparte dizia: “aos vencedores, as batatas; aos vencidos, as cascas!” [...]. Quando eu disse que pretendo inserir mais um item além da cultura popular, como a contação de histórias, é como por exemplo a história que vocês viram: o massacre de Tracunhaém, que não foi um “Massacre” [ênfatisa em tom crítico] de Tracunhaém, foi uma revolta étnica. [...] (EMILSON RIBEIRO, 2016).

O discurso de Emílson reflete parte de seu constante posicionamento crítico às perspectivas hegemônicas sobre a história e sobre as relações políticas e sociais que envolvem a cultura popular. Embora os assuntos elencados em seu depoimento pareçam distantes da cultura popular, eles expressam a expectativa de se desenvolver uma consciência crítica nas comunidades que produzem tal cultura. Nesse sentido, é possível perceber como o CPC, na perspectiva de Emílson, pode ser um elemento mediador na produção dessa consciência coletiva. Então, o Centro se caracteriza também como articulador de sociabilidades em torno da construção de experiências coletivas de diversas ordens, dentre as quais se destacam, nesse contexto, as dimensões sociais e políticas.

Acredito que tais processos coletivos fossem possíveis principalmente porque estariam em articulação com uma variedade de práticas da cultura popular, shows de mágica, contação de histórias, grupos de dança, hip hop, grupos de samba, trios e bandas de forró, cordelistas etc. Assim, a partir de variadas formas e estéticas culturais, torna-se possível uma maior aproximação das pessoas, com mais chances de engajamento. Nesse contexto, as

experiências sensíveis são coletivizadas e relacionadas com elementos sociais emergentes, tornando possível a elaboração de experiências socioculturais mais amplas, produzindo um sentido comunitário em torno das práticas, significados e interpretações sobre a realidade contemporânea.

1.1.3.2 Estratégias de manutenção

Diante das claras intenções políticas de transformação social da comunidade, compreendo o CPC como importante instrumento para a produção de estratégias de manutenção das práticas culturais. Nesse contexto, a melhor articulação com o poder público foi um aspecto recorrentemente ressaltado, principalmente no que diz respeito à manutenção material e financeira dos grupos, que não poderiam mais ser sustentados unicamente pela organização comunitária das doações, mais frequentes antigamente. Assim, a partir das experiências vividas no CPC, a manutenção das práticas culturais foram pensadas principalmente por meio da garantia de infraestrutura, organização, segurança, registro e investimento financeiro.

A garantia de espaços adequados, tempo de apresentação condizente com as práticas de cada grupo, lanches para os brincantes, transporte, entre outros aspectos, são entendidos por mim como importantes aspectos para o exercício performático da cultura popular. Defendo que o CPC proporcionou a coletivização de um esquema de suporte para as práticas culturais baseado em uma infraestrutura e organização significativa para o desenvolvimento do processo interativo em performance. Ao presenciar o primeiro evento de retorno do CPC, no dia 30 de julho de 2016, no bairro dos Novais, pude perceber como a comunidade mantém uma expectativa coletivizada sobre o evento de performance. Ouvei de alguns brincantes que os eventos não eram exatamente como estavam acontecendo naquela noite, pois estava faltando iluminação, a interdição da rua foi feita com atraso e não foi conseguido o lanche para os grupos, entre outros apontamentos. Percebi que tais enunciados, além de me esclarecer as expectativas das pessoas, demonstravam parte das representações construídas em torno do Centro e das atividades realizadas naquele contexto.

Além da garantia de infraestrutura e organização, a segurança é elemento recorrente nos discursos, que a apontam como um dos principais aspectos no engajamento da audiência presente, que passou a sentir-se mais à vontade para participar dos eventos, na medida em que se percebia a inexistência de conflitos. Nesse sentido, percebi como espaço de performance

organizado em torno do CPC durante seu período de existência se configurava como uma das principais fontes de lazer e interação sociocultural do bairro dos Novais.

Partindo da perspectiva de que “o CPC não funciona só como uma questão cultural” (EMILSON RIBEIRO, 2016), entendo que sua ação na produção de uma estrutura organizacional foi fundamental para a criação de uma base lógica de funcionamento, que está em constante articulação com as instituições públicas. Nesse sentido, o CPC proporcionou o desenvolvimento de perspectivas de manutenção dos grupos, baseadas na articulação política com instituições de fomento à cultura.

A principal instituição nesse processo interativo tem sido a FUNJOPE, subordinada à Secretaria de Educação e Cultura de João Pessoa, destinada à fomentar a participação e acesso à cultura. As relações entre o CPC e a FUNJOPE foram bastante próximas, principalmente pelo fato de Emilson Ribeiro ter sido o chefe da Divisão de Cultura Popular da instituição. Assim, através de seu trânsito entre tais espaços, foi possível a articulação de perspectivas organizacionais baseadas no CPC, na FUNJOPE e na cultura popular pessoense de forma mais ampla.

Emilson destaca que através do CPC foi possível a criação do primeiro arquivo da cultura popular da FUNJOPE, no ano de 2005, com o registro de 57 grupos catalogados no Centro. Ainda, o processo de negociação das formas de financiamento cultural, das estruturas oferecidas para as performances e das exigências burocráticas e performáticas foram bastante fundamentadas nas formas organizacionais estabelecidas pelo CPC. Assim, o Centro ainda é defendido por Emilson Ribeiro como “grande escola”, na qual os agentes culturais podem aprender a se relacionar com as demandas e formas interativas da contemporaneidade, em um processo quase sempre conflituoso, mas com alguns avanços políticos.

Ao presenciar as reuniões sobre o retorno das atividades do CPC em julho de 2016, notei alguns posicionamentos mais recentes sobre formas de manutenção dos grupos. Dentre elas, destaco aqui a ideia de se criar um fundo financeiro para os mestres, argumentando sua existência como uma forma de investimento na fonte da cultura popular, entendendo os mestres como sujeitos fundamentais para a existência de suas práticas. Outras possibilidades também foram pensadas, como a transformação do CPC em Ponto de Cultura, proporcionando uma gestão própria de recursos, diminuindo a interferência de instituições, os gastos com impostos e otimizando os investimentos em torno das práticas culturais da comunidade do bairro dos Novais. Entretanto, após a organização do evento realizado em 30 de julho de 2016, as reuniões perderam força e não tive outras notícias sobre novas articulações.

1.1.3.3 Bases em princípios materialistas

As práticas desenvolvidas pelo CPC tem sido associadas por Emílson Ribeiro a um conjunto de perspectivas fortemente ligadas à sua experiência e aos seus princípios materialistas. Emílson apresenta uma perspectiva de cultura popular como uma forma de trabalho ou de atividade mediadora, mobilizadora e transformadora das relações sociais. Nesse sentido, a partir da realidade discursiva apresentada por ele e das representações sociais coletivizadas sobre o CPC na comunidade do bairro dos Novais, compreendo o Centro como uma fonte produtora de práticas agenciadoras de transformação social.

Embora esse discurso esteja presente de forma mais evidente nos posicionamentos de Emílson, é possível notar perspectivas próximas em outros membros da comunidade. A maior amplitude desse pensamento de transformação social pode ser percebida nas entrelinhas de discursos de mestres e brincantes envolvendo a cultura popular do bairro. Durante as reuniões para o evento de julho de 2016 e em algumas situações da vida cotidiana do bairro, pude notar como as pessoas tendem a justificar parte da existência dos grupos de cultura popular como elemento fundamental para melhoria de sua vida social, da formação de sua juventude e da produção de conhecimentos culturais e políticos necessários para sua vida comunitária.

Essas perspectivas de cultura popular como forma de ação social e de promoção de conhecimento estão próximas de algumas visões materialistas sobre a cultura, principalmente as defendidas por Williams (2005). Essa proximidade nos leva a pensar as práticas socioculturais do CPC como meios de desenvolvimento de uma consciência comunitária crítica e reflexiva sobre a situação política, econômica e cultural do bairro dos Novais.

Acredito que a atuação cultural coletiva proporcionada pelo CPC possibilitou o desenvolvimento inicial de uma consciência sobre processos de determinação econômica da cultura. Os aspectos econômicos, entendidos como força dominante na contemporaneidade, não se separam das relações sociais e podem ser intensificados em distintas áreas, de acordo com as necessidades de manutenção do sistema capitalista (WILLIAMS, 2005). Nessa conjuntura, membros da cultura popular do bairro, principalmente seus mestres, têm apresentado uma perspectiva crítica sobre as contradições sociais vividas por suas comunidades.

Nesse sentido, com base em Williams (2005), acredito que a cultura popular emerge como parte de uma consciência social, como campo de disputas sociais e políticas, envolvendo valores e significados sobre seus processos e contextos de produção. Como essa perspectiva de cultura se relaciona com as experiências dos sujeitos em seu contexto histórico

e em determinadas formações socioeconômicas (WILLIAMS, 2005), destaco três aspectos característicos que me levam a compreender o CPC como mediador de princípios materialistas na cultura popular do bairro dos Novais.

O primeiro desses aspectos é a organização do CPC baseada em formas de solidariedade e ação comunitária. Como visto anteriormente, Emílson atribui a motivação inicial do CPC à realidade de abandono de um mestre de Babau em virtude dos novos contextos de produção da cultura popular. No mesmo sentido, há um desenvolvimento de um sentimento de empatia entre os brincantes da cultura popular, o que me pareceu elemento fundamental para que os grupos reconheçam a realidade de seu contexto social. Essa realidade é muitas vezes caracterizada pela insegurança em níveis diversos, ligada principalmente à violência e à falta de incentivos. Dessa forma, o Centro buscou promover a busca pela unidade entre os moradores e os grupos de cultura popular, no intuito de agirem comunitariamente na busca por melhorias de sua realidade social.

O segundo aspecto diz respeito à busca por uma identidade comunitária, com experiências e interesses em comum. Assim, a definição de necessidades compartilhadas entre moradores e grupos, como a luta contra a violência e pobreza, proporciona a construção de uma consciência em torno de suas práticas culturais, politizando-as. Acredito que pelo processo de compartilhamento e problematização das contradições sociais que envolvem a comunidade, as práticas culturais passam a ser percebidas como parte de uma estrutura social agenciadora de transformações. As experiências vividas com os eventos organizados pelo CPC proporcionam a construção de uma consciência política em torno dos processos econômicos e sociais, reconhecendo, por exemplo, como a comunidade pode agir em algumas relações com o setor público na busca de segurança e investimentos em suas necessidades sociais básicas.

O terceiro aspecto se refere à busca por mobilizações e transformações mais amplas, transcendendo a realidade comunitária. A utilização pela FUNJOPE do registro de grupos de Cultura Popular realizados pelo CPC é um exemplo dos resultados dessa busca. Outros aspectos também ficaram evidentes durante as conversas em julho de 2016, como um documento discutido e aprovado com sugestões de alterações nas políticas de contratação de grupos de cultura popular em João Pessoa [ANEXO A]. Assim, entendo que o Centro também proporciona o entendimento que as relações políticas e econômicas constituem forças fortemente relacionadas e influenciadoras das relações sociais e das práticas culturais das comunidades. Acredito que, com base nessa consciência, expressa de diversas formas nos

sujeitos do bairro dos Novais, os grupos constroem práticas culturais politicamente orientadas.

Diante dessas perspectivas, as práticas culturais dos grupos de cultura popular do Bairro dos Novais podem ser compreendidas como ações orientadas tanto esteticamente quanto socialmente. Assim, entendo que os eventos realizados pelo CPC funcionaram como catalizadores das experiências comunitárias, articulando necessidades dos grupos às necessidades dos moradores do bairro. Assim, a experiência musical em cada evento de performance é cercada por significados culturais mais amplos, relacionados às relações materiais empreendidas entre a comunidade e seu contexto social e político.

1.2 Os grupos estudados

Partindo do contexto social, político, econômico e cultural discutido até aqui, os grupos de cultura popular estudados têm se constituído como mediadores das ações e perspectivas desenvolvidas pelas redes sociocolaborativas que os envolvem. Mesmo diante do protagonismo de muitos agentes culturais e instituições, as práticas musicais dos grupos carregam em si elementos entendidos como tradicionais, que se concretizam como um dos principais elementos norteadores desses agentes. Desse modo, a articulação das ações tem se dado a partir dos elementos coletivamente entendidos como fundamentais para a definição das práticas musicais dos grupos de cultura popular, considerando, entretanto, sua dinamicidade. Diante disso, apresento aqui uma breve descrição de aspectos gerais sobre a Barca Nau Catarineta de Cabedelo e sobre a Ciranda do Sol, buscando contextualizar suas características hodiernas.

1.2.1 Barca Nau Catarineta de Cabedelo

A Nau Catarineta é uma manifestação cultural cuja principal característica é a representação de eventos da navegação portuguesa em épocas de expansão marítima através de enredos cantados, dançados e encenados. Sob o termo genérico “Chegança”, são encontradas definições diversas, mas centralizadas pelos temas náuticos, com variantes que podem também incluir o combate entre cristãos e mouros.

Há diversos grupos com representações próximas pelo país, com diferentes nomes como Fandango, Chegança da Marujada e Chegança dos Marujos. Entretanto, as manifestações com tais características na Paraíba apresentam distinções significativas, como podemos perceber na definição do termo Barca como “chegança registrada na Paraíba com

um diferencial significativo: o episódio amoroso no qual um personagem feminino, a prisioneira Saloia, é libertado” (CNFCP, 2006a). Ainda, membros da Barca Nau Catarineta de Cabedelo e folcloristas que descreveram o grupo, como Nascimento (2004) e Pimentel (1978), além de trabalhos sobre a Barca Santa Maria (NÁDER, 2008; RAMOS, 2005), destacam a presença feminina como um dos aspectos distintivos, além de trechos e cantos específicos na composição do enredo.

Em Cabedelo, sugere-se que tenham existido grupos de Nau desde o início do século XX, formados por artesãos, pescadores e funcionários da construção do porto de acesso marítimo na cidade. Estima-se que entre os anos de 1912 e 1913, a Barca Nau Catarineta tenha sido formada, sob a organização do recém transferido Basílio Costa, que coordenava um grupo da cidade de Santa Rita, que havia se apresentado em Cabedelo em 1910. O grupo possuía uma barca armada sobre rodas, que era empurrada pela cidade em cortejo, levando sobre ela os personagens Capitão, Saloia e Piloto (PIMENTEL, 1978).

Ao longo dos anos, a manifestação teve suas paradas e recomeços, mas ainda assim é coletivamente reconhecido que, desde o início da década de 1910, trata-se do mesmo grupo. A Barca Nau Catarineta de Cabedelo [Figura 1] em sua configuração atual é resultante de um processo de revitalização iniciado em 1998, liderado pelo atual mestre Judas Tadeu Patrício Correia, pois o grupo já estava parado há aproximadamente dez anos.

Figura 1 - Barca Nau Catarineta de Cabedelo



Fonte: Arquivo PENSAMus

Nesse processo, poucos membros do grupo anterior retomaram as atividades, sendo composto basicamente por alunos e ex-alunos de Tadeu [nome pelo qual é mais conhecido], que já atuava como professor de Artes na cidade. Dentre os membros anteriores, destaca-se a atuação de Hermes do Nascimento, apontado como o principal responsável pela transmissão dos conhecimentos sobre a manifestação. Segundo o mestre Tadeu, Hermes atuou nos ensaios do grupo por dois anos, mas não chegou a se apresentar, por estar com a saúde debilitada,

vindo a falecer em 2001. Tal participação é constantemente reforçada no discurso de Tadeu, que também registrou parte do processo de consolidação de seu reconhecimento como mestre em documento por ele produzido:

Neste resgate cultural o grupo contou com a transmissão oral do folclorista Hermes Nascimento que repassou os seus conhecimentos populares, ensinando seus cânticos e coreografias. Com o passar de uma década a comunidade cabedelense, o Fórum Estadual de Cultura Popular Tradicional da Paraíba e o Ministério da Cultura (DF) reconheceu a importância do saber popular do agente cultural Tadeu Patrício, hoje denominado como mestre Tadeu Patrício do Grupo Folclórico Tradicional de Cabedelo (CORREIA, [20--]).

O mestre Tadeu, que desde então tem conduzido as atividades da Nau, é um ativo agente cultural da região, atuando como músico, professor, ator e diretor de teatro, além de manter significativas ações de incentivo a diversas manifestações culturais de Cabedelo. Atuando como principal mediador de uma rede de sociabilidades na construção das práticas musicais da Barca, o mestre Tadeu reuniu a liderança e experiência sociocultural do folclorista Hermes do Nascimento, tentando buscar ainda a integração de outros membros mais antigos do grupo, mas sem sucesso. Entretanto, a partir de um constante esforço em promover a incorporação de um legado cultural, o mestre mediu a composição de novos membros, a captação de recursos financeiros, a produção de materiais essenciais para o exercício performático [instrumentos, roupas e acessórios] e a manutenção de espaços de ensaio e de performances.

Atualmente, a Nau Catarineta é composta por trinta personagens, acompanhados por oito músicos, que compõem uma formação denominada orquestra, com violão, cavaquinho, bandolim, contrabaixo, surdo, pandeiro, caixa de guerra, jam blocks e bongô. Ainda, há outros instrumentos percussivos utilizados eventualmente pelo mestre, de acordo com a necessidade do enredo, como afoxé, ganzá, triângulo, matraca, agogô, guizos e queixada. A estrutura performática mais ampla do grupo apresenta quatro seções, denominadas Jornadas, que contam episódios das navegações, compondo um grande enredo de diálogos, falas individuais, coreografias e improvisos articulados por 45 canções. Diante das múltiplas relações contemporâneas vividas pelo grupo e da conseqüente reelaboração de suas práticas em função das interações sociais vividas, as performances mais recorrentes têm apresentado alguma flexibilidade estrutural, girando em torno de mudanças instituídas ao longo do tempo e selecionadas em cada situação, compondo uma estrutura performática de apresentação com 25 canções, com andamentos mais rápidos e enredos mais reduzidos.

1.2.2 Ciranda do Sol

A manifestação cultural da ciranda é uma dança de roda bastante conhecida e difundida pelo território nacional. Entretanto, sua atividade mais recorrente tem acontecido em algumas regiões específicas. Pimentel (2004b) destaca quatro modalidades distintas para a ciranda, mais presentes em alguns espaços. A ciranda pode ser compreendida como baile popular de pescadores, em Paraty/RJ; dança de pares em círculos concêntricos, em Paraty/RJ; dança dramática, no estado do Amazonas; e dança de roda ou fila na região Nordeste (PIMENTEL, 2004c, p. 9). Os elementos característicos da ciranda de roda pode ser percebidos a partir das descrições de Pimentel (2004b), assim como das acepções presentes no tesouro do Conselho Nacional de Folclore e Cultura popular [CNFCP] (2006b, c, d) sobre a ciranda enquanto baile, dança de pares fluminense e a dança em roda. Nessas descrições podemos notar a presença recorrente do mestre cirandeiro, dos músicos no centro da roda e dos instrumentos mais recorrentes [bumbo, ganzá e caixa] como elementos fundamentais para a ciranda de roda.

Mesmo diante da diversidade de práticas com denominações semelhantes, as variantes mais próximas das características da dança de roda são as mais difundidas, principalmente por sua proximidade e provável origem na brincadeira infantil baseada na música *Ciranda, Cirandinha*, já colhida por Sylvio Romero no final do século XIX (ROMERO, 1897, p. 257). As relações com a brincadeira infantil podem ainda ser mais influentes, como aponta Pimentel (PIMENTEL, 2004c):

[...] a cantiga de roda infantil, *Ciranda, Cirandinha*, outrora frequentemente em diversões de salão de moças e rapazes, não só emprestou o nome à nova dança como a construção poética dos cantos, com o emprego do redondilho menor e do redondilho maior, e a própria temática, frequentemente amorosa (PIMENTEL, 2004c, p. 34).

A ciranda teria se difundido por volta do meio do século XX em função da popularidade da brincadeira infantil (PIMENTEL, 2004c, p. 9). Desse modo, percebe-se a preocupação presente em denominar tal manifestação cultural como “ciranda de adultos”, provavelmente em virtude da necessidade de diferenciação da canção e brincadeira original, ainda que tais cirandas também possam ser dançadas por crianças. Ainda, a redução da ciranda ao universo infantil foi refutada principalmente pelo primeiro estudo musicológico reconhecido por tratar da ciranda de adultos, desenvolvido por J. Diniz (1960) no estado de Pernambuco.

Um fator importante para a difusão da ciranda pode ter sido a substituição do coco de roda em muitas regiões, principalmente na Zona da Mata, entre Paraíba e Pernambuco. Em muitas localidades, o coco, por suas características mais sensuais, teria sido preterido em relação à ciranda, uma dança caracteristicamente mais ingênua (RABELLO, 1979). Assim, por sua proximidade cada vez maior com a classe média, a ciranda passou a ser prática comum em muitos espaços urbanos de lazer, como, por exemplo, apontou França (2011) no contexto da cidade de Recife/PE:

O ambiente em que se configurava a ciranda no início do século XX, restringia-se aos locais populares como as beiras de praia e as pontas de rua. De acordo com os jornais, a partir da década de 1970, a classe média passou a frequentar a dança de roda de forma intensa, demandando um deslocamento da prática para locais turísticos do Recife, como bares, restaurantes e clubes esportivos, espaços que modificaram suas configurações, enquanto canto e dança. (FRANÇA, 2011, p. 17)

No estado da Paraíba, a ciranda é encontrada tanto como prática majoritária em alguns grupos quanto como acréscimo às danças do coco. Nesse contexto Ayala e Ayala (2000), ao estudar os cocos na Paraíba destacam que na maioria dos lugares abrangidos por sua pesquisa, “a ciranda aparece como um descanso para o coco, sem se perder o movimento da dança em roda” (2000, p. 13). A relação com o coco é algo bastante recorrente, embora haja grupos que se dedicam só a uma ou outra dança. Tal relação aponta ainda alguns prováveis aspectos ligados às representações sociais que as danças têm constituído, sugerindo-nos uma relação dualística entre a inocência e a malícia:

Há também uma preferência pela ciranda em várias localidades visitadas. São raros os grupos que só dançam cocos, sem alterná-los com a ciranda, dança muito popular na Paraíba e no Nordeste. Segundo alguns depoimentos, os cocos aparecem depois da meia noite. Antes, só ciranda. (AYALA, 1999, p. 246)

Dentre os grupos dedicados majoritariamente à prática da ciranda, este estudo volta-se para a Ciranda do Sol [Figura 2], que surgiu da interação entre o mestre Emanuel Pedro das Neves [Manoel Baixinho ou Mané Baixinho], e alguns moradores do Bairro dos Novais. O grupo é assim denominado desde o ano de 1995, mas sua história se confunde com a atuação de seu mestre, cuja prática é conhecida há mais de 45 anos. O nome surgiu a partir de uma apresentação na praia do Cabo Branco em João Pessoa, na qual o grupo passou a madrugada dançando até o nascer do sol, experiência marcante que lhes sugeriu sua denominação.

Figura 2 - Ciranda do Sol



Fonte: Arquivo PENSAMus

O mestre Manoel Baixinho afirma que começou sua vivência em um grupo denominado Ciranda Brasileira, acompanhando o mestre João Grande, cujas músicas também compõem o repertório atual da Ciranda do Sol. Nesse contexto, aprendeu a tocar, cantar, dançar e compor e, com o falecimento de muitos integrantes, além do mestre João Grande, a Ciranda Brasileira se findou e Manoel Baixinho criou seu próprio grupo.

A manutenção das atividades da Ciranda do Sol conta com uma rede sociocultural de indivíduos comprometidos com a promoção da cultura popular no bairro dos Novais. Essa rede é centralizada, principalmente, pelos mestres dos grupos, entendidos como detentores de importantes conhecimentos e experiências acumuladas para a expressão de suas comunidades. Como os grupos estão no mesmo bairro, muitos dos seus integrantes transitam entre eles. Nesse contexto, se destacam as presenças de Tina, mestre do Cavalo Marinho Infantil, Naldinho, mestre da Capoeira Angola Comunidade, e Cirilo, também chamado de mestre devido sua vasta experiência em grupos de cultura popular no Bairro.

Diante dessa conjuntura, a Ciranda do Sol é constituída por aproximadamente quarenta integrantes, de crianças pequenas a idosos, com práticas performáticas que envolvem a música e a dança da ciranda e do coco de roda [com pouca ocorrência]. O repertório é majoritariamente composto por músicas de autoria do mestre, além de composições do mestre João Grande e de outros mestres cirandeiros da Paraíba e Pernambuco. As canções são cantadas em forma de solo e resposta do coro, acompanhadas pelos instrumentos percussivos bumbo, caixa e ganzá [também chamado de mineiro]. As performances possuem locais diversificados, destacando-se os festejos comunitários do bairro dos Novais, eventos públicos realizados por instituições governamentais e eventos realizados em universidades e escolas.

CAPÍTULO II

Experiências etnográficas com a Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Este capítulo apresenta algumas vivências etnográficas com a Barca Nau Catarineta de Cabedelo e reflete sobre as interações socioculturais na produção de experiências musicais e significados culturais importantes para sua constituição na contemporaneidade. Nesse direcionamento, tomo como foco as ocasiões de preparação e eventos de performance, buscando compreender seus aspectos estruturantes e interativos.

2.1 A preparação para a performance na Barca

A preparação para a performance da Barca acontece principalmente nos ensaios, através dos quais ocorrem distintas formas de elaboração das suas práticas musicais, como a aquisição de habilidades específicas, organização estrutural do grupo, estabelecimento de convenções, incorporação da memória cultural e a busca de novas possibilidades performáticas, entre outras. Essa fase preparatória para os eventos de performance é entendida por Schechner (2006) como *protoperformance*, abordando-a a partir das dimensões do *treinamento*, do *workshop* e dos *ensaios*. Articulando o contexto estudado e as perspectivas de Schechner (2006), o *treinamento* é compreendido neste trabalho como o processo de aquisição de habilidades específicas, de acordo com as expectativas coletivizadas sobre a performance do grupo; o *workshop* é abordado como o processo de busca por novidades e articulação das dimensões subjetivas dentro dos limites estabelecidos pela perspectiva geral do grupo; e o *ensaio* é entendido como o momento de construção, articulação e organização das informações referentes às expectativas coletivizadas da performance e às perspectivas subjetivas. Essas três dimensões estão presentes de forma difusa nos momentos de encontro do grupo para a preparação da performance. Desse modo, o termo *ensaio* passa a ser usado aqui de forma ampla, abarcando todas as possibilidades de elaboração das práticas musicais em seu período protoperformático.

Os ensaios da Nau Catarineta de Cabedelo seguem, de forma muito próxima, a mesma estrutura de suas apresentações, compondo suas estratégias de preparação nas intermitências do processo de construção da performance pública. Sua estrutura geral pode ser compreendida a partir de três momentos: a organização/preparação do espaço, instrumentos e

equipamentos de som; elaboração das práticas musicais para apresentações; e reuniões para reflexões e definições gerais sobre o funcionamento do grupo. Nesse contexto, as reflexões aqui empreendidas sobre os ensaios do grupo têm como foco suas estratégias de preparação, bem como as interações sociais e as concepções subjetivas e coletivas que as compõem.

2.1.1 A organização inicial

O principal espaço de ensaio da Barca Nau Catarineta é a Fortaleza de Santa Catarina [Figura 3], construída há aproximadamente 400 anos para a defesa dos acessos marítimos e fluviais da região, situada ao lado do Porto de Cabedelo, às margens do Rio Paraíba. Entretanto, há outros espaços alternativos nos quais o grupo se reúne, como o Teatro Santa Catarina, o Cabedelo Clube [ambos no quilômetro zero da BR 230] e a casa do mestre Tadeu [para ensaios de aspectos mais pontuais da performance, como a memorização de falas e cantos].

Figura 3 - Fortaleza de Santa Catarina em Cabedelo/PB



Fonte: <http://paisagensbrasileiras.openbrasil.org/2014/05/forte-de-santa-catarina.html>

A Fortaleza, tombada como patrimônio nacional pelo IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional] em 1938, chamou minha atenção desde os primeiros contatos com a Barca em seus ensaios, pois tive uma constante percepção de integração entre as práticas culturais do grupo e seu principal espaço de encontro. Em mim, o clima náutico/militar foi facilmente promovido pela simples entrada no ambiente, composto

por muralhas de pedras, canhões, salas amplas, colunas e corredores que criaram a sensação de imersão e retorno a um passado próximo daquele representado e revivido pelo grupo em suas performances. Acredito, portanto, que a arquitetura desse espaço de preparação é significativa para a promoção das experiências e significados que constroem a performance da Barca Nau Catarineta. Nesse sentido, o mestre Tadeu sempre tem reforçado a necessidade de se ocupar o espaço da Fortaleza com a promoção de práticas culturais como a Nau, na tentativa de que as pessoas tomem posse dos bens culturais da cidade. Assim, os ensaios também podem ser entendidos como parte de um conjunto de estratégias de incorporação de um legado cultural mais amplo.

Os encontros para os ensaios são regulares, acontecendo nas sextas-feiras a partir das 20h, com duração média de duas horas e meia. Entretanto, são frequentes os atrasos para início das atividades, pois já houve ensaios terminando por volta da meia noite, por terem começado depois das 22 horas. Mesmo diante da regularidade, o mestre Tadeu sempre avisa a todos sobre o ensaio, com antecedência de um ou dois dias. Eventualmente não há ensaios quando há algum outro evento na mesma data ou diante de uma necessidade eventual do mestre, que participa de forma efetiva do movimento cultural da cidade. Há também ensaios adicionais quando o grupo está próximo de uma apresentação ou diante da adaptação a um repertório e enredo executado com menor regularidade, no caso de preparação para uma Jornada pouco apresentada.

A regularidade dos ensaios é entendida como um aspecto fundamental para a estruturação e manutenção do grupo com as suas características contemporâneas. Diante da necessidade de uma organização diferenciada, bastante fundamentada na forma de condução e nas perspectivas do mestre Tadeu, nota-se uma busca constante pelo engajamento da população na apropriação da Barca como bem cultural da comunidade. Nesse sentido, o mestre destaca os ensaios regulares como estratégia de manutenção de integrantes e produção de uma coerção social:

O nosso trabalho, modéstia à parte, de todos que eu conheci da Nau, foi o mais organizado. Porque o grupo da Nau antigo não ensaiava, assim como a gente ensaia nas sextas-feiras. Por isso que, assim, demorava muito, perdia componente e... e tinha um pessoal que bebia demais [...]. Isso aborrecia demais os mestre. Ainda não tinha droga, era cachaça mesmo, era cachaça. Aí ia pro ensaio embriagado. Aí depois diminuía a quantidade [...]. Mas nas apresentações, meu amigo! [apareciam todos] (TADEU PATRÍCIO, 2015).

Partindo dessa conjuntura, os ensaios podem ser compreendidos como instrumentos de uma preparação sociocultural que transcende as dimensões técnicas da performance, promovendo a incorporação de um legado cultural que circunda as práticas da Nau. Além disso, a regularidade dos ensaios também auxilia na produção e manutenção de uma estrutura básica de funcionamento do grupo, com suas respectivas normas de conduta. Assim, com a recorrência de experiências de convivência social nos ensaios, torna-se possível a atribuição e consolidação de sentidos ao contexto. De acordo com Goffman (2010), processos sociais como esse, promovem uma situação em que os sujeitos passam a incorporar e coletivizar suas interpretações, gerando um conjunto de normas estabelecidas para a interação.

A organização inicial dos ensaios se dá a partir da preparação do espaço, com a montagem do som, organização dos instrumentos e dos microfones. Geralmente os responsáveis por essa parte são o mestre Tadeu e Alisson, apelidado de Mudinho, em função de sua condição especial de mudez; outros membros, quando chegam mais cedo, também ajudam na organização inicial. As caixas de som são montadas do lado esquerdo logo após a entrada da Fortaleza, com a orquestra em fila; cinco microfones são colocados de frente para a entrada; outro microfone é colocado na posição contrária, ao lado da entrada da Fortaleza, juntamente com os instrumentos de percussão a serem tocados pelo mestre Tadeu. Desde o final do ano de 2014, Wagner, membro do PENSAMus que tem integrado a Barca, também tem auxiliado regularmente nessa organização.

Os momentos de preparação do espaço, no início dos ensaios, e de desmontagem do som, ao final, têm sido percebidos como promotores de situações favoráveis à manutenção de memórias sobre o grupo. Nesses momentos o mestre Tadeu acompanha as atividades com histórias diversas sobre a Nau, contando casos sobre apresentações, brincadeiras, personagens, brincantes e dificuldades vividas, geralmente em tom saudosista. Nesses contextos, percebem-se algumas formas de produção de sentido e incorporação de memórias da manifestação, muitas vezes reforçadas pela presença e participação de outros membros mais antigos, que comentam, reforçam informações e lembram de outras histórias.

Tais momentos que circundam o tempo específico de ensaios, bem como outras ocasiões contextuais têm sido destacados na literatura etnomusicológica como elementos importantes para a compreensão do processo de performance. Aspectos relacionados às formas de transmissão musical têm sido entendidos de forma ampla em etnografias sobre a cultura popular, dando significativa importância aos processos de interação social que vão além dos momentos específicos da prática musical (BOMFIM, 2003; KIMO, 2006; LIMA, A., 2008; MENEGATTI, 2012; QUEIROZ, 2005). Nesse contexto, o processo de organização

inicial do espaço e estrutura de ensaio da Barca apresenta-se como importante momento de transição entre as formas mais amplas de transmissão [envolvendo os processos interativos da vida diária dos brincantes] e as estruturas convencionadas dos ensaios.

2.1.2 Elaboração das práticas musicais

Após a organização do espaço, chegando os brincantes que confirmaram sua presença, ou após a verificação da quantidade de membros suficientes, soa o apito do mestre Tadeu e o grupo toma sua posição para o ensaio, com filas organizadas da mesma forma que se apresentam nas performances. São formadas quatro filas, iniciadas pelos oficiais e continuadas pelos marinheiros, sendo duas filas do lado esquerdo e duas do lado direito, com a personagem Saloia ao centro. Geralmente o personagem Ração usa um microfone colocado no espaço lateral, entre o mestre Tadeu e o restante do grupo.

A estrutura básica do ensaio, no que diz respeito ao posicionamento espacial e atividades desenvolvidas, foi bastante recorrente desde o início das observações. Entretanto, houve uma mudança estrutural nas atividades no período de outubro a dezembro de 2014, quando o grupo se preparava para apresentar separadamente a quarta Jornada no dia 27 de dezembro de 2014 e na Festa de São João de 2015, com ensaios dedicados unicamente à memorização das falas.

Como já apontado, o ensaio segue a mesma estrutura das apresentações [a ser discutida posteriormente], com intercorrências do mestre Tadeu para alterações situacionais e correções geralmente voltadas para os cantos, gestos, falas e prática instrumental. As intervenções se tornam mais frequentes quando há uma apresentação prevista, presença de muitos iniciantes ou alguma novidade na estrutura performática, o que leva boa parte do grupo, principalmente os brincantes com falas, ao estágio de aquisição das habilidades básicas para a prática. Quando há iniciantes no grupo, o mestre realiza orientações gerais sobre a brincadeira e insere o neófito no ensaio para que acompanhe os movimentos e aprenda as canções:

[...] eu converso com esses meninos separadamente, explico o que é a brincadeira, né?! E peço para ir pra brincadeira. Posiciono lá e peço pros companheiro [ajudarem]. [...] Eu peço uma pessoa do grupo [para ajudar]. Olha, Junior, é..., Pipoca, que faz a Saloia, pego uma pessoa do grupo ali; os que estão mais atrás, que estão no meio, mando: vai orientando. O Rafael [também ajuda]. Jaelson fica mais na frente, fica cantando também, não fica nem com tempo pra isso, né. Mas aí eu boto Junior, Pipoca e outros que já passaram. Eu boto junto assim: – olhe, vá acompanhando por ali, acompanhe. Aí ele vai aprendendo nos ensaios sabe, aprendendo com o

outro. Eu digo, vá cantando, às vezes eu dou um CD, dou um texto e deixo um tempo assim, pra ver (TADEU PATRÍCIO, 2015).

A participação de outros membros no processo de transmissão musical tem sido fundamental para a inserção e manutenção de novos brincantes. No período de observações realizadas nos meses de abril e maio de 2016 o grupo recebeu um número significativo de novatos, aumentando a necessidade de acompanhamento por parte dos membros mais experientes. Nesse contexto, tem se destacado a atuação dos brincantes citados por Tadeu [Júnior e Pipoca], além de outros integrantes, como Alisson.

Esse processo nos possibilita perceber o desenvolvimento de uma rede de colaboração interna na Barca, apresentando indivíduos com distintas funções na estrutura de funcionamento dos ensaios. Nesse contexto, há um processo coletivo de construção de posicionamentos sobre como deve ser a performance baseado na participação e na valoração de determinados agentes performáticos. No contexto da cultura popular em geral, assim como na Barca, tais agentes, geralmente colocados em evidência devido ao tempo de dedicação ao grupo, auxiliam os iniciantes nas escolhas e comportamentos necessários para a compreensão das convenções básicas sobre a performance (COSTA, L., 2008; LIMA, A., 2008; QUEIROZ, 2005; STEIN, 2009). Esse processo colaborativo nos possibilita entender como ideias são coletivizadas, como agentes performáticos são hierarquizados e como se cria uma base lógica de manutenção para as práticas culturais, de forma semelhante ao que apontou Becker (1982) ao estudar situações semelhantes no campo da produção artística.

Outro aspecto importante a ser destacado a partir do depoimento do mestre Tadeu é a articulação das estratégias de transmissão comumente percebidas em grupos de cultura popular, como a imitação, com formas mediadas por registros tecnológicos contemporâneos, como os CDs, textos fotocopiados e gravações audiovisuais em celulares [percebidas na observação etnográfica]. Ainda, há um aspecto distintivo em relação às descrições mais comuns sobre tais grupos, que se refere à recorrente associação das estratégias de transmissão à prática separada de cada habilidade a ser desenvolvida, como o canto, a fala e os gestos coreográficos. Nesse sentido, reforça o mestre:

Quando eu iniciei a fazer isso não tinha copiadora xerox, hoje tem. É mais fácil, encadernado, dá pra levar pra casa, ficar memorizando [...]. Todas as Jornadas eu sempre fiz. Já fiz muitos textos, não sei nem quantos. [...] Ai sempre vou cantando, a gente canta sem instrumento, depois com instrumento, as falas separadas, e vai fazendo assim (TADEU PATRÍCIO, 2015).

Essas formas de preparação destacadas por Tadeu são muitas vezes representadas na literatura como uma forma de separação dos elementos fundamentais para a performance musical. Normalmente as práticas dos grupos de cultura popular são descritas como integrativas, sem a separação entre transmissão de cantos, danças e práticas instrumentais (LIMA, A., 2008; MENDES, J., 2006). Quando acontece alguma forma de separação, há o destaque das relações com as formas midiáticas de comunicação como principais influenciadoras de uma transformação nos processos de transmissão (ALMEIDA JÚNIOR, 2002; BOMFIM, 2003). Entretanto, no contexto da Barca, embora haja situações em que se ensaiem partes separadas, os ensaios também integram todas as habilidades, deixando para que cada sujeito aprenda de acordo com suas necessidades e possibilidades no processo de interação.

Incluindo as estratégias situacionais apresentadas pelo mestre Tadeu, o desenvolvimento das habilidades específicas para a prática performática do grupo ainda tem como base as experiências subjetivas dos brincantes em diversos contextos culturais da região de Cabedelo-PB, as convenções coletivamente estabelecidas ao longo da existência do grupo e as vivências e compartilhamentos situados no tempo e espaço dos ensaios semanais. A articulação entre essas formas de desenvolvimento acontecem principalmente pela mediação do mestre Tadeu e de outros membros mais experientes.

Muitos membros da Barca participam ou já participaram de outros grupos e manifestações culturais, construindo suas práticas a partir das articulações entre as necessidades de cada contexto. Assim, a amplitude das vivências dos brincantes compõem um processo de constante inovação nos estilos de performance do grupo, pois os contextos de formação cultural que extrapolam os espaços de ensaio da Nau Catarineta proporcionam a cada indivíduo uma perspectiva sobre sua prática e o desenvolvimento de habilidades específicas a serem colocadas em diálogo no processo de treinamento.

Duas direções reflexivas são importantes para o entendimento dessa perspectiva, articulando posicionamentos êmicos e éticos sobre a aquisição de habilidades específicas e o consequente diálogo interativo na adaptação ao contexto da Nau. A primeira diz respeito à realidade de alguns membros do grupo, responsáveis pela organização dos ensaios e condução de práticas instrumentais, cênicas, gestuais e interativas; a segunda trata-se da inserção dos pesquisadores [Wagner e eu] no contexto da prática do grupo e o consequente desenvolvimento de uma visão diferenciada sobre as experiências musicais subjetivas e de uma perspectiva geral sobre a performance do grupo.

Através de conversas informais, de entrevistas e da convivência com o grupo, foi crescente a percepção de que muitos membros possuem uma relação muito forte com a vida cultural de Cabedelo e de que suas vivências são colocadas em interação nos ensaios. Nesse contexto, destaco inicialmente a realidade do mestre Tadeu, que tem sido percebido como um dos principais promotores culturais na cidade, atuando em diversas frentes, sejam políticas, administrativas, acadêmicas, artísticas e educacionais. Desde o primeiro contato com o mestre, foi evidente sua característica bastante diferente daquelas comumente descritas sobre mestres da cultura popular, reconhecendo-o como pesquisador, ator, diretor, professor e agente de cultura. Na fase inicial da pesquisa com o grupo PENSAMus, ao nos apresentarmos a ele como pesquisadores e deixá-lo ciente de nossas intenções, o mestre prontamente nos informou que havia muitos documentos, vídeos e CDs produzidos por ele sobre o grupo e sobre outras atividades culturais mediadas por ele, facilmente disponíveis em instituições, na sua casa ou na internet. Diante disso, notamos que a percepção de sua atuação na Nau Catarineta estaria relacionada à sua característica idiossincrática como mestre. Além de atuar como professor de Artes na rede pública de Educação em Cabedelo e João Pessoa, o mestre ainda destaca outros contextos de atuação:

Em Cabedelo eu sempre, assim, eu sou envolvido com teatro aqui em Cabedelo; com música; dei apoio ao grupo de dona Teca, né! Que é um resgate do coco de roda. Aquele CD do coco de roda foi um projeto que eu fiz, gravamos o CD e DVD. [...]. Falei com dona Teca, vamos fazer um projeto, a senhora tem que gravar as músicas que a senhora gosta de cantar. Aí fiz o projeto e aprovou e gravamos lá, coco e ciranda. [...]. Tem aqui, o grupo dos compositores de Cabedelo, que eu tentei organizar também [...] produzimos quatro CDs, só com o pessoal daqui, com música autoral; cada um gravava uma música [...]. Tenho envolvido com isso aí, música... O espetáculo aqui, que fiz já, a paixão de cristo e o Auto de Natal [...]. A paixão de cristo eu entrei em 81, foi 38 edições de espetáculo; agora, eu participei de 35. Auto de Natal a gente fez mais de 20, da cultura popular basicamente o que a gente tem organizado aqui é a Festa do Folclore, né! A gente faz a festa do folclore, faz o encontro da cultura, e esses eventos de Cabedelo, muitos aí. E outro projeto que eu gosto de fazer, que já fiz, não sei se foi seis ou foi sete, foi o encontro de corais, que a gente convidava aí os corais de Cabedelo. Mas o que eu tenho mais me dedicado basicamente é mais a Nau Catarineta, que dá um trabalho grande para não deixar perder essa memória, né! (TADEU PATRÍCIO, 2015).

Essa característica de ampla atuação cultural também está presente nos músicos que compõem a orquestra da Barca. Nesse contexto, destaco as experiências de Geraldo [pandeiro], Duquinha [violão] e Zé Azul [bandolim]. Os três músicos têm participado ativamente de diversos grupos musicais, incorporando suas experiências às práticas musicais da Nau Catarineta de Cabedelo. Geraldo, o músico mais falante entre eles, sempre que

possível, nos contou histórias sobre suas experiências em outros grupos, normalmente focado em explicar como desenvolveu suas habilidades rítmicas nesses espaços, entendendo como se constituía o contexto no qual se inseria e como sua prática deveria se adequar a ele. Nessas conversas, Geraldo demonstrou uma consciência de que suas habilidades são desenvolvidas a partir das diversas experiências musicais pelas quais passa ao longo da vida, tocando instrumentos de percussão principalmente em rodas de coco, choro e samba. Duquinha e Zé Azul também são conhecidos por sua ampla atuação em serestas, quermesses, grupos de choro e samba, além de acompanhar artistas locais em apresentações e gravações de CDs.

A amplitude das práticas musicais dos membros da orquestra tem construído suas concepções sobre as dimensões técnicas e interpretativas de seus instrumentos, que também são colocadas em prática na realidade performática da Nau Catarineta de Cabedelo. Os membros mais experientes consolidaram perspectivas sobre a prática musical que muitas vezes entram em conflito com os posicionamentos dos membros mais jovens. Nesse contexto, é importante destacar a entrada de Wagner como integrante da Nau Catarineta, pois sua participação nos possibilitou perceber melhor como os músicos pensam suas práticas.

Em um ensaio do grupo em outubro de 2014, com a falta de Paulo, percussionista responsável pela caixa, Tadeu perguntou a Wagner se ele poderia ensaiar, o que lhe foi prontamente e positivamente respondido. Ao iniciar o ensaio, Geraldo logo chamou a atenção para a técnica de Wagner, apontando que aquela seria a forma correta de tocar, com um som mais uniforme e com menor intensidade. A partir de então, sempre que faltava algum percussionista, Wagner ensaiava e se apresentava com o grupo, até se tornar membro da Nau, pois seu nome passara, em pouco tempo, a estar relacionado na lista de frequência.

Em outro ensaio, meses mais tarde, Duquinha havia faltado e Tadeu perguntou a Wagner se ele sabia tocar violão e, diante da resposta positiva, passou a tocar violão na Nau sempre que necessário. A participação de Wagner com o violão se tornou recorrente, pois Duquinha havia se ausentado desde setembro de 2015, em virtude de problemas de saúde e de uma cirurgia na coluna.

Nesse contexto de adaptação ao instrumento, é importante destacar as expectativas performáticas do grupo em relação ao violão. Wagner procurou desenvolver uma prática próxima do que Duquinha havia feito, com linhas melódicas graves próximas das baixarias do choro. Ao conseguir repetir tais práticas, Wagner logo recebia um reforço positivo de Tadeu e de alguns membros ao ouvir: “Êh Duquinha!” Essa expressão parecia resumir bem a articulação entre as proposições subjetivas de um membro sobre a prática musical do grupo e a sua aceitação coletiva.

Esses aspectos de interação entre os contextos de atuação dos brincantes da Nau Catarineta se aproximam das características definidas como trânsito musical em estudos sobre outras manifestações da cultura popular (DINIZ, F., 2011; MELO, Rodrigo, 2011). Assim, reflexões empreendidas sobre o processo de interação entre mundos musicais distintos, que se aproximam de alguma forma, apontam para um caráter inclusivo das manifestações, destacando o trânsito musical como forma de renovação e reorganização das práticas musicais (ARROYO, 1999; DINIZ, F., 2011; FINNEGAN, 1989; MELO, Rodrigo, 2011).

Outro aspecto notado nas observações dos ensaios diz respeito à percepção de que membros mais jovens da orquestra desenvolvem perspectivas um pouco diferentes dos mais experientes sobre as práticas musicais, tendendo a buscar maior intensidade sonora e a tocar em andamentos mais rápidos. Nesse contexto, além do momento de entrada de Wagner tocando a caixa, destaco também a minha participação em um ensaio pela falta de um percussionista, ficando responsável pelos jam blocks e triângulo. Mesmo tendo uma boa noção de como deveria proceder, perguntei aos mais jovens, mais próximos naquele momento, como tocar. Rodolfo, jovem percussionista responsável pela caixa, apenas gesticulou como seria, começando pela peça aguda. Começamos a tocar o ritmo de marcha e segui a sugestão de Rodolfo, mas estranhei desde o início, pois a peça de som agudo estava no mesmo tempo do surdo, o que parecia não soar bem. Resolvi continuar e esperar alguma correção, que logo veio por parte de Washington, jovem responsável pelo surdo. Entretanto, essa não foi a correção mais importante. Washington continuamente me pediu para tocar mais forte, tanto os jam blocks, quanto o triângulo, mas eu não conseguia seguir sua orientação, pois, na minha percepção, estaria com volume muito alto e poderia incomodar os outros membros.

Acredito que os comportamentos apresentados por Geraldo e Washington representem visões gerais dos membros de duas gerações na composição da orquestra. A geração de Geraldo tem como principal referência as práticas da Barca fundamentadas em experiências vivenciadas nos períodos que antecederam o seu processo de revitalização. Nesse período e em parte do processo de transição, as músicas da Barca apresentavam andamentos mais lentos e com menor evidência dos instrumentos percussivos. A geração representada por Washington começou suas experiências na Barca no período em que as músicas já haviam desenvolvido parte significativa das características atuais, com andamentos mais rápidos e maior presença da sonoridade percussiva.

Diferentes gerações apresentam relações e experiências distintas com a música, principalmente por suas referências aos tempos em que vivem ou viveram sua juventude

(KOTARBA, 2013; XU, 2015). Dessa forma os significados, interpretações e posicionamentos produzidos pelas gerações em interação no processo de performance promovem constantes contatos entre identidades individuais. Acredito que essa interação proporciona a constante articulação entre mudança e permanência na construção das práticas musicais da Barca, assim como já foi evidenciado em outros contextos da cultura popular (SILVA, Rodrigo, 2009). Nessa conjuntura, as experiências vividas por cada sujeito se articulam no processo de preparação da performance, podendo passar por alguns conflitos e negociações em torno das definições sobre as práticas musicas.

Entretanto, é importante destacar que a idade não pode ser pensada como única variável responsável pela construção das práticas musicais da Barca, mas também a diversidade de experiências de formação sociocultural de cada indivíduo. Nesse sentido, a composição final das práticas instrumentais na orquestra, por exemplo, sempre dependerá da articulação das experiências de cada indivíduo no processo de interação promovido pelos ensaios.

Entendo que a construção dos personagens na Barca também passe pela articulação das expectativas coletivizadas sobre sua performance e as experiências socioculturais dos indivíduos. Nesse sentido, as realidades de Marquinhos [personagem Vassoura], Pipoca [personagem Saloia] e Tota [personagem Ração] são exemplos significativos da amplitude cultural que envolve a construção da performance da Barca. Os três brincantes destacam sua participação em outros grupos como experiências significativas para sua formação cultural e, conseqüentemente, para sua participação na Nau Catarineta e composição dos personagens que representam. Ainda, as relações familiares e de amizade também são entendidas como importantes mediadoras da aproximação com a Nau, possibilitando o conhecimento sobre suas práticas e sua importância para a cultura local. Desse modo, os brincantes destacam o processo de interação social promovido a partir das práticas culturais da Nau:

O interesse é porque eu participava de muitos grupos de danças folclóricas. Era “Nossa Arte”, xaxado, era dança de salão, coco, ciranda... aí vinha o projeto Catarina, o Anibal... e depois vim para cá. [...] Continuei... continuei assim... continuei na Nau, no “Catarina” e no “Nossa Arte”... e nas “quadrilhas” [quadrilhas juninas]. Aí sempre tinha um tempinho... sempre eu botava as coreografias... aí eu sempre botava o ensaio no sábado... do projeto “Catarina” pela manhã e no sábado de tarde o “Nossa Arte”. Aí na sexta feira aqui [Nau]. E o interesse assim pela Nau, foi por causa que eu conhecia os meninos há muito tempo... e é um negócio que eu gosto, não é?! (MARQUINHOS, 2015).

É o seguinte... é... o interesse pela Nau já vem desde pequeno. Porque como sou de Cabedelo, criado em Cabedelo... e tive muitas pessoas conhecidas em

Cabedelo que participaram de Nau, tá entendendo? [...] Um dos mais conhecidos que eu conheci foi um integrante chamado... Zé da Maloca... ele tinha um barco bem grande, enorme ele... e eu admirava muito, muito esse barco... e eu cheguei a conversar com ele, ir na casa dele... e ... quando ela (Nau) se apresentava, eu gostava de ver (MARCO NASCIMENTO, 2015).

Através do meu menino mais velho quando ele tinha onze anos... Reinaldo... Ele queria entrar... queria entrar... Tadeu deu uma chance a ele... Ele tinha onze anos... Aí depois que eu vinha trazer ele para os ensaios, aí o mais novo também queria tocar. Começou a tocar também e eu fui a última a entrar... tem uns três anos. [...] Que eu vim ouvir eles ensaiando... eu achava bonito... aí eu ia lá pro final da fila, né?! Começava com os passezinhos... uns passezinhos... aí pronto... só sei que ... foi indo ... foi indo... Tadeu foi e disse: Quer ficar? Aí eu disse: Quero ficar! Aí minha mãe foi e fez a roupa e eu fiquei até hoje. (ROSEANA GOUVEIA, 2015).

A partir dessas realidades, entendo que a constante articulação entre as perspectivas e experiências subjetivas e as expectativas coletivizadas sobre a prática do grupo é essencial na constituição dos ensaios como formas de preparação para a performance. Nesse contexto, estilo e conteúdo, nos termos de Nettl (2011), são colocados em diálogo nas interações sociomusicais, atualizando e ressignificando as práticas musicais, bem como produzindo significativas experiências individuais e coletivas, como é possível perceber no depoimento de mestre Tadeu:

[...] a barca começava de 7 e ia até 11h. [...] Não era como a gente. [A Barca] parava, o povo saía da roda, ia tomar uma [aguardente] e voltava de novo. Ninguém entendia como era o negócio, sabe? [...] Era mais lento, o andamento, aquela coisa mais cansada. Eu digo, mas se desse uma arrochadinha aqui, dá uma dinâmica melhor, vai ficar mais animado. É tanto que quando eu apresentei pela primeira vez, o povo sentiu a diferença. [...] Seu Nazaré dizia: rapaz tá muito ligeiro. [Eu respondia:] Seu Nazaré, olhe, a gente tem que dar um andamentozinho pra dar uma dinâmica, senão o povo não fica não. (TADEU PATRÍCIO, 2015).

O discurso apresentado por Tadeu representa parte do resultado da coletivização de expectativas de performance baseadas em nossa realidade contemporânea de escuta e participação musical. As tecnologias desenvolvidas nos últimos trinta anos têm influenciado nossas formas de interação com a música, principalmente no que diz respeito à audição. Com o amplo desenvolvimento de dispositivos móveis, aliando ao maior acesso à internet e sistemas de *streaming*¹⁶, nós tendemos a desenvolver uma forma de economia de atenção às produções musicais (GAUVIN, 2017). Nesse sentido, os sujeitos de um contexto cultural

¹⁶ *Streaming* é uma forma de transmissão de som e/ou imagem através de uma rede de computadores sem a necessidade de efetuar downloads do que está se vendo e/ou ouvindo, pois a máquina recebe as informações ao mesmo tempo em que as repassa ao usuário. Fonte: <http://www.interrogacaodigital.com>

mais amplo, podem esperar ouvir músicas mais próximas dos padrões realizados pela música popular massiva, com andamentos mais rápidos, duração de aproximadamente três minutos e textos mais diretos, por exemplo. Diante desse contexto, a Barca parece estabelecer formas de responder partes dessas expectativas mais amplas, que também estão presentes em seus participantes, principalmente os mais jovens.

Os processos de negociação entre as perspectivas individuais e as expectativas coletivizadas sobre as práticas musicais estão sempre em curso nos ensaios do grupo. Como um exemplo significativo, destaco o processo de entrada do contrabaixo elétrico na constituição da orquestra, observado por nós entre os anos 2013 e 2016. O músico Adenil costumava acompanhar o grupo com o violão, mas começou a tocar o contrabaixo nos ensaios e apresentações, sugerindo sua entrada. Não percebemos nenhuma intervenção clara e de forma generalizada que impossibilitasse a permanência do contrabaixo na orquestra. Entretanto, sua manutenção não aconteceu sem um processo de negociação e convencimento de sua necessidade, assim como aponta o depoimento do mestre Tadeu em questionamento sobre a presença do instrumento no grupo:

A gente não usa não. Raramente é quando, ali, [Adenil] quer botar. É que Adenil quer botar o baixo, quer botar o violão não, porque ele não quer. Não faz parte não, ele quer botar porque ele não quer tocar violão. Eu digo: homem, bote o violão que tá mais dentro! Eu até já pensei em comprar pelo menos um baixo acústico, sabe? Eu não gosto muito não, mas ele é que quer tocar o baixo. Os cara não entende, eu digo homem toque aqui dois violões que é o mais correto, mas eles não querem. (TADEU PATRÍCIO, 2015).

A construção de um discurso baseado na expectativa historicamente desenvolvida sobre a constituição instrumental da orquestra demonstra como o processo de negociação é complexo e demorado. Apesar de termos observado a recorrente presença do contrabaixo nos ensaios e apresentações da Nau, a concepção de que o grupo instrumental é composto por instrumentos acústicos ainda é forte e aparentemente inegociável. Apesar do mestre Tadeu construir seu discurso e posicionamento por uma perspectiva pessoal, sua fala tem legitimidade coletiva, representando um processo de construção de expectativas gerais sobre a constituição das práticas musicais da Barca. Entretanto, sua posição não é autoritária, possibilitando que os ajustes culturais sejam produzidos nas interações sociais de cada ensaio e que o grupo construa seu posicionamento coletivo a partir das experiências vividas na presença do novo instrumento, sua sonoridade e as consequentes redefinições sensíveis sobre a música da Barca.

2.1.3 A *reunião*: reflexões e definições gerais sobre o funcionamento do grupo

Há outras seções do ensaio, comumente em sua parte final, que são compostas por informações gerais e discussões sobre o funcionamento e organização do grupo, geralmente definida como *reunião*. Há avisos sobre apresentações futuras, eventos culturais na região, sugestões, comentários sobre a frequência dos integrantes nos ensaios e reflexões sobre diversas situações e necessidades do grupo. Ao término das informações gerais, os membros ajudam na desmontagem e armazenamento do som e instrumentos, mantendo muitas vezes o mesmo clima de compartilhamento de histórias que acontece na organização do ensaio.

Ainda, há situações em que o ensaio é totalmente convertido em *reunião*, diante de alguma necessidade especial ou cancelamento do ensaio por motivos diversos. Nesse contexto, as conversas apresentam um caráter de maior informalidade, através das quais interações e engajamentos se tornam mais recorrentes e qualquer membro tem liberdade para contar suas histórias de vida com a Nau Catarineta.

Um exemplo significativo desses momentos aconteceu no dia 20 de maio de 2016. Soubemos antecipadamente por Tadeu que não haveria ensaio, mas ele gostaria que o grupo se reunisse, pois queria conversar com todos. Nessa ocasião, o ensaio foi cancelado porque o bandolinista, Zé Azul, estava doente, além da saída de um importante membro do grupo, que se mudou por causa da criminalidade na cidade¹⁷. Com a presença de alguns membros na Fortaleza, o mestre Tadeu informou o caso, que foi lamentado por todos, desencadeando em uma longa conversa sobre o crescimento da criminalidade, do tráfico de drogas e da violência na região, afetando diretamente a estrutura e funcionamento da Barca. Foram levantados distintos casos por vários membros do grupo, destacando a apreensão diante da atual situação.

Entretanto, o clima de preocupação foi mudando na medida em que outros contos foram surgindo, tendo a perda de membros do grupo como elemento mediador dos assuntos elencados. Assim, a conversa chegou aos membros já falecidos que lhes deixaram histórias alegres. Todas as lembranças giravam em torno de pessoas que representavam tipos cômicos especiais para o contexto, normalmente ligados a alguma característica biológica e comportamental específica, como a gagueira, pouca visão e/ou pouco senso médio de convivência social. Tais características, aliadas às situações de transgressão de normas e expectativas sociais nas histórias contadas arrancavam os risos mais expressivos de cada um dos presentes, alterando totalmente o clima da reunião. Nesse momento, percebi como tais

¹⁷ Optei por manter em sigilo o caso e a identidade do brincante.

momentos evidenciavam sua importância para o compartilhamento de experiências e para a construção de memórias coletivas do grupo.

Nessa conjuntura, compreendendo a memória como uma construção sociocultural, entendo que o processo de compartilhamento de vivências passadas é importante na mediação e na construção de sentidos sobre as práticas da Nau Catarineta. As múltiplas representações sociais presentes nas histórias constituem um conjunto de significados sobre as experiências vividas, que são compartilhados e possivelmente evocados em situações de performance. Aponto isso com base nas sensações que eu tive durante esse momento, levando-me a me aproximar de tal forma das experiências compartilhadas como se também as tivesse vivido. Adicionalmente, agora [escrevendo três semanas depois] tais memórias me fazem reviver esse momento específico de compartilhamento, o que faz me sentir mais próximo do grupo, pois sinto que temos coisas em comum. Dessa forma, acredito que “as representações sociais exercem a mediação produzida no compartilhamento dos sentidos, como matéria-prima constitutiva da cultura imaterial e da intangibilidade da memória social” (MORIGI; ROCHA; SEMENSATTO, 2012, p. 183).

A partir de representações sociais antagônicas [sensações de insegurança e de divertimento] e das histórias sobre viagens e apresentações, que atravessam os sujeitos presentes no contexto da reunião, passei a entender que as experiências compartilhadas promovem uma integração entre os indivíduos. Acredito que as representações associadas à construção social das práticas da Barca sejam mediadas pelo conjunto de interpretações que cada sujeito realiza no momento de compartilhamento, promovendo a coletivização de perspectivas sobre a manifestação por meio de sensações mais gerais, normalmente ligadas ao sentimento de pertencimento. Desse modo, a força dessas representações não está na sua origem social, mas na sua possibilidade de serem compartilhadas (MORIGI; ROCHA; SEMENSATTO, 2012, p. 185). A recorrência do compartilhamento de experiências em diversas formas de interação constituem, portanto, uma das principais formas de construção da performance da Nau.

Nessa relação entre a memória e a constante (re)construção da identidade do grupo, percebi que os indivíduos articularam experiências passadas e presentes no seu discurso mediado pelo sentimento de perda de alguns brincantes por diversos motivos. Diante disso, a proximidade afetiva proporcionou uma forte ligação com os *acontecimentos*, as *pessoas* e os *lugares* lembrados. Esses três elementos, entendidos por Pollack (1992) como constitutivos da memória, por conseguinte, colaboram na construção do sentimento de identidade. Portanto, a memória é entendida como elemento que constitui o sentimento de identidade [coletiva e

individual], tornando-se também importante fator para o sentimento de continuidade e de coerência de um grupo ou um indivíduo (POLLAK, 1992, p. 204).

Dessa forma, o período do ensaio dedicado à *reunião* apresenta-se como fundamental para o processo de transmissão de valores que compõem a identidade da Nau Catarineta de Cabedelo. Ancorado nas lembranças revividas, o processo de compartilhamento de memórias individuais e coletivas proporciona a produção de significados coletivizados durante as *reuniões*, aumentando a gama de experiências a serem evocadas nos momentos de preparação e de performance. Assim, o constante exercício de construção de um acervo de memórias compartilhadas proporciona um conjunto significativo de bases simbólicas para a construção da performance e a consequente promoção de novas experiências.

2.2 Eventos de performance da Barca: etnografias em memória multi-situada

A performance musical da Nau Catarineta de Cabedelo apresenta um conjunto de aspectos recorrentes que nos permitem caracterizá-la com significativa clareza. Entretanto, é importante ressaltar que cada situação de performance é única, produzindo relações sociais e significados culturais intimamente dependentes de seu contexto. Diante disso, apresento aqui uma descrição etnográfica multi-situada, tomando como base um evento de performance e acrescentando informações de outros. Para manter a delimitação discursiva da descrição, os verbos utilizados definem um presente etnográfico, mas que não são necessariamente relativos a um único evento. Assim, quando algum fato estiver relacionado a outra situação de performance, logo será indicado.

Através de um dos membros do grupo PENSAMus, recebo a informação de que haverá uma apresentação da Nau Catarineta em uma festa religiosa, de São Judas Tadeu, no bairro Manguinhos, em Cabedelo, no dia 13 de abril de 2013. Por volta das 18h, dirijo em direção ao local até então desconhecido por mim, onde encontraria os outros membros do grupo de pesquisa. O bairro tem uma configuração estreita, se estendendo entre a mata Jardim Manguinhos e o rio Paraíba. Passando por uma rua apertada e bastante movimentada, paralela à linha do trem, tenho a impressão, logo confirmada, de que há mais de um festejo na região. Passei por pelo menos duas outras festas antes de chegar ao local da apresentação. Chegando, percebo que o espaço fica um pouco menos apertado, pois há um pequeno canteiro, com seis árvores e quatro bancos de cimento, que divide esta rua e uma extensão lateral de aproximadamente 60 metros de comprimento. Procuo um local para estacionar ao final da

rua e mais próximo à linha férrea. Logo percebo que meus ouvidos estão inundados por uma massa sonora densa, composta por muitas risadas de pessoas que tomavam cerveja mais próximo de mim e em volta de um carro com um som alto, tocando um repertório festivo, no qual identificamos algumas músicas do DJ Marcílio e Banda Parangolé [música Black Power]; também há o som do palco compartilhando o espaço sonoro, tocando músicas popularmente conhecidas por forró eletrônico, dentre as quais me recordo ter identificado parte do repertório da Banda Forró do Muído.

Ao descer do carro, um pouco ansioso e receoso, logo percebo que não há uma igreja [templo] no local; é uma festa religiosa em um espaço comum, com uma tenda e palco montados em uma rua transversal às duas ruas paralelas. O local, pequeno e compartilhado por muitas pessoas, tinha a tenda principal e o palco como espaço central de performance, contando com um entorno sonoro de alta densidade e significativo para a composição do evento. Vários mundos musicais estão presentes, em um aparente diálogo que, ao mesmo tempo em que define os espaços e identidades, promove uma coerência social por mim inesperada. Não percebi nenhum incômodo com os vários contextos sonoros em proximidade, a não ser em mim.

Nesse contexto, percebi como a performance da Barca faz parte de um sistema de interação social, aproximando-se do que Blacking (2007) descreve como um acontecimento cujos significados são entendidos a partir das interações com outros acontecimentos no mesmo sistema. Diante disso, o entendimento da música da Barca deve levar em consideração as relações sociais nos sistemas de interação dos quais faz parte. Entendo, portanto, que o processo interativo percebido por mim, composto por um agrupamento sonoro denso e diversificado, indica que os indivíduos e coletividades presentes compartilham ideias ou experiências em comum por meio da música.

No palco, o grupo de instrumentistas da Nau, chamado de orquestra, afina seus instrumentos e passam o som, tocando um choro que não havia conseguido identificar no momento, mas depois soube que se tratava da música *Cascata* [FAIXA 01], composta e gravada por Zé Azul, bandolinista do grupo. Os instrumentos são: cavaquinho, bandolim, caixa clara, surdo, pandeiro, bongôs [que são tocados com baquetas], jam blocks e violão¹⁸. O mestre Tadeu Patrício também prepara um conjunto de instrumentos sob sua responsabilidade, como queixada, blocos de madeira, matraca, ganzá, afoxé e triângulo. Em frente ao palco há um espaço retangular vazio bem definido pela presença de grades e por sete

¹⁸ Em outras performances posteriores, havia também a presença de um contrabaixo elétrico.

microfones logo à frente, dispostos lateralmente, de frente para o público. Abaixo do microfone central, visualizo uma pequena réplica de um navio [que tornou-se cada vez menos presente em eventos posteriores].

Logo após a passagem do som, a apresentação é anunciada pelo animador do festejo e logo se inicia o solo de Bandolim, seguido pelos outros instrumentos em um acompanhamento rítmico com características de marcha, para começar a música *Vamos de Marcha* [FAIXA 02]¹⁹. Realizada a entrada dos instrumentos, o mestre Tadeu logo inicia o canto a ser respondido pelos integrantes, que entram marchando em fila no espaço central em frente ao palco, formando um círculo que se mantém em movimento. A música retrata o momento de marcha em direção à embarcação, para dar início à jornada da Nau pelos mares. Ainda, seu texto reforça o modo de marcha dos soldados, que deve ser “curto e certo, mas ligeiro”, o que me levou a pensar na música como uma canção de trabalho.

Enquanto cantam, os membros do grupo seguem marchando e desfazendo o círculo, finalizando na formação de quatro filas paralelas [chamadas de cordões], com a presença da Saloia entre elas, ocupando um microfone, o personagem Padre, com o microfone em uma lateral, e um oficial ocupando o lado oposto [Figura 4]. Agora, com a marcha dançada sem deslocamentos, percebo que há dois personagens cômicos, com os rostos pintados, transitando entre as filas, destacando-se por não possuírem um lugar fixo.

Figura 4 - Organização das filas [cordões] na Barca



Fonte: Arquivo PENSAMus

¹⁹ As transcrições das músicas [a partir da Faixa 02 para a Barca e da Faixa 01 para a Ciranda] estão disponíveis nos Apêndices A [Barca] e B [Ciranda] na mesma ordem em que aparecem nos registros em áudio.

A partir das informações visuais apresentadas pelo grupo, principalmente no que diz respeito às suas vestimentas e caracterizações, consigo identificar parcialmente alguns personagens, mesmo não sabendo seus nomes exatos. Em algum momento a prática do grupo e seu enredo me fazem saber quem são os personagens cômicos, Ração e Vassoura. Noto nesse dia, a presença dos seguintes personagens: uma mulher adulta [Saloia], um padre [que identifiquei pelas vestes pretas e por levar uma bíblia e um crucifixo], dois cômicos [Ração e Vassoura], cinco vestidos de azul [Oficiais], sendo que um deles empunhava um chicote [Mestre²⁰], outro uma luneta [Piloto] e outro de azul com um chapéu diferente [Dom João VI], nove crianças de branco, sendo duas meninas e sete meninos, cinco homens de branco [Marinheiros], sete instrumentistas [orquestra] e o mestre Tadeu. Noto, ainda, que há uma diferença de patentes registradas em suas vestimentas, mas no momento, não consigo compreendê-las de forma significativa.

A associação entre esses diversos elementos percebidos pela audiência [vestes, movimentos, sonoridades...] possibilita a compreensão das primeiras definições e impressões sobre a performance. São definidas expectativas mais específicas sobre a performance, pois já é possível imaginar como ela irá se desenvolver. Assim, a Barca estabelece parte de suas estruturas comunicativas da performance por meio dessas dimensões perceptíveis pela audiência. Essa comunicação, que é socialmente construída (BAUMAN, R., 1975), possibilita o estabelecimento das primeiras convenções e definições dos comportamentos dos agentes na performance, definindo seus limites e formas de participação em sua estrutura apresentacional (TURINO, 2008a).

Depois de repetir toda a letra da música, evidencia-se o solo de bandolim, que, embora não tenha cessado durante o canto, indica agora a sua finalização da canção, confirmada pelo apito do personagem Mestre. Ao ouvirem o apito, todos param sua marcha, fazem um sinal de continência e dizem: - Pronto! Nesse momento, Vassoura e Ração apresentam a mesma resposta, mas com um pequeno e intencional atraso, provocando alguns risos contidos na audiência. Logo se inicia um diálogo:

- Capitão: É o Rei, Senhor. Ordena a toda a tripulação dessa nossa embarcação que se cumpra, com honras e glórias, a sublime missão de libertar uma linda Saloia, que se encontra prisioneira do inimigo na Fortaleza do Diu. Portanto, vamos zarpar.
- Padre: Que o Senhor Deus proteja a Nau Catarineta em sua nova viagem

²⁰ Como há no enredo um personagem chamado Mestre, que não precisa necessariamente ser representado pelo principal responsável pelo grupo (mestre Tadeu), os dois são distinguidos aqui pela utilização da inicial maiúscula apenas para o personagem.

- Todos: Amém!

As falas deixam clara a condução temática inicial do enredo para a audiência, que tempos depois tive maior clareza de que se tratava da Primeira Jornada, versando sobre a Libertação da Saloia. Novamente soa o solo do bandolim, indicando o início de outra música, *A Reza* [FAIXA 03], tocada com características rítmicas de valsa, retratando uma oração dos marinheiros pedindo proteção em sua viagem partindo de Lisboa. Enquanto ouço, vejo que todos se ajoelham para cantar, com exceção dos personagens cômicos [Ração e Vassoura], que permanecem livres para brincar com o público. Minha atenção se perde quando olho para a orquestra e percebo que o violonista toca com o instrumento apoiado na perna esquerda, levemente levantada, algo pouco comum em contextos da cultura popular. Não consigo acompanhar todas as informações, pois ao mesmo tempo em que se canta e toca, há momentos de interação com a audiência em espaços diversos a serem ocupados pelos personagens cômicos, deixando-me sem saber para onde olhar e o que ouvir com mais atenção. Ainda, é importante ressaltar que em outras performances, observadas ao longo dos anos, também foi bastante frequente a atuação cômica do personagem Calafatinho.

Acredito que essa variedade de informações se configura como aspecto importante para a promoção de engajamentos da audiência na performance. As pessoas precisam de razões para entrar em um engajamento social com outras, exigindo alguma forma de abertura para tal (GOFFMAN, 2010). Nesse sentido, a Barca apresenta um conjunto significativo de possibilidades de aproximação por parte da audiência, seja pelas características religiosas, busca por comicidade, interesse pelos temas náuticos ou pelo simples fato de ser algo diferente das experiências cotidianas.

A música termina e ouço os aplausos do público, momento em que volto minha atenção para o restante do grupo, percebendo que já estão todos de pé e está sendo iniciada a música *Truléu da Marieta* [FAIXA 04], começada pelo mestre Tadeu. A linha melódica é acompanhada pelo bandolim, mas sem o solo inicial, como nas outras músicas. A música começa com seu refrão, cantado com um andamento bastante lento, com liberdade rítmica para o canto. Após o canto do refrão por uma vez, segue-se a sua repetição, agora acompanhado por uma composição rítmica próxima da marcha, mas com andamento lento. A letra retrata a saída da Espanha com destino a Portugal. Durante a música, há a organização de um outro cenário logo à frente dos cordões, constituído pela presença de dois personagens, a Saloia, que deixara o grupo enquanto tocava, e o Rodolfo de Mascarenhas, representado pelo mestre Tadeu, que passara a vestir uma farda vermelha e empunhar uma espada. Com o

deslocamento do mestre Tadeu, percebo que outro brincante é quem puxa os cantos, que nesse momento me leva a notar a recorrência da forma de responsório, com canto solo respondido pelo coro.

Passo a dedicar minha atenção às crianças, representando marinheiros, presentes no final das filas, com olhos atentos e concentrados nos passos executados pelos mais experientes. Ainda escuto pessoas do público pedindo aplausos. Uma das crianças recebe instruções de um integrante mais experiente, que chama a atenção para algum aspecto que não ficou claro para mim. Parece-me que há algum problema em seus passos ou na espada que adornava suas vestes, que está sempre caindo. Ele parece sugerir que a criança leve a espada na mão.

Essa situação me leva a perceber como os processos de transmissão musical estão diluídos nas diversas experiências do processo de performance, sem locais e momentos claramente definidos. Assim, nota-se que não é somente nos ensaios que se aprende, pois a transmissão acontece de forma orgânica nos processos interativos, como também pode ser percebido em outros contextos da cultura popular, como em Bandas de Pífano (MENEGATTI, 2012) ou na Folia de Reis (KIMO, 2006), por exemplo.

Voltando minha atenção para a música iniciada, lembrei-me que ela havia começado mais lenta, com voz e acompanhamento harmônico e melódico [bandolim] na primeira estrofe. Os instrumentos de percussão entram na repetição da primeira estrofe [que é novamente repetida pelo coro], aumentando um pouco o andamento. Cada frase cantada no refrão é repetida pelo coro. Todos dançam a marcha, sem sair dos lugares. Ao cantar o trecho “*Que nós somos marinheiros dessa Nau Catarineta*” todos realizam um movimento com os braços para demonstrar que estão dentro da Nau, compondo um conjunto de gestos que me auxiliam na compreensão do espaço cênico e representativo da embarcação. Assim, entendo que há uma comunhão de cenas terrestres e marítimas no espaço de performance, com seus limites definidos pela composição de gestos, cantos, vestes e adereços.

Enquanto ouço, procuro outro foco, mas me parece algo difícil. Há várias informações ao mesmo tempo e não consigo decidir a direção de meus olhos e ouvidos: um personagem cômico canta na frente das filas, fazendo sons com a boca, como se estivesse tocando um instrumento de sopro [mais tarde, ficou claro que era o Ração]; ao fundo, o outro personagem cômico [Vassoura] encena algo enquanto ajuda a criança com o problema da espada; o violão e o cavaquinho conduzem a harmonia e o ritmo [também produzido pelos instrumentos percussivos], enquanto o bandolim desenvolve as melodias, acentuando/reforçando o final das frases; o integrante à frente da fila da esquerda volta-se

para trás e gesticula incentivando maior expressividade nas respostas do canto; ao lado do canteiro, escuto sons de trombones e percussão de outro grupo musical se preparando para se apresentar; o carro e seus festejadores ao entorno continuam com seu espaço definido pelos seus sons. Enfim, escolho um foco: um dos personagens cômicos, o Vassoura, vai em direção ao público, senta-se ao lado de quatro crianças e inicia algumas brincadeiras com elas. Percebo que parte de suas falas estão ligadas à utilização de bordões humorísticos da TV, como o “Ai como eu tô bandida!²¹”, que arrebatou risadas generalizadas.

A percepção sinestésica da variedade de informações apresentadas pela Barca reforça sua característica em apresentar diversos elementos a serem percebidos pela audiência na busca por engajamentos. Quando a percepção de um sujeito não é seletiva, como foi o meu caso, todo esse conjunto sensível compõe uma experiência que esmaece as fronteiras das suas motivações. Assim, a experiência sinestésica vivida proporciona a total indistinção entre obrigações e o prazer vivido em performance (TURNER, VICTOR W., 1996). Ainda, com base em Csikszentmihalyi (2013), penso que, se essa experiência individual apresentar alguma forma de ação por parte do sujeito, na qual suas habilidades e desafios para participação na performance cresçam de forma equilibrada, é possível que o sujeito alcance um estado de grande satisfação, composta por sensações de descoberta, de criatividade e de vivência de uma nova experiência.

Volto minha atenção para a cena composta pela Saloia e Rodolfo de Mascarenhas, comandante da Fortaleza do Diu²², representado pelo mestre Tadeu, que deixara o palco e está entre o público e o grupo. Ainda soava a música *Truléu da Marieta*, quando de repente surge uma interrupção do personagem Piloto, dividindo espaço com a última frase da música.

- Piloto: Meeeu capitão, a fortaleza nos faz sinal de alta barra!

Nesse momento, inicia-se uma seção de diálogos, denominada *Prosa da Libertação da Saloia*. O diálogo se dá principalmente entre o Primeiro Tenente e o Comandante da Fortaleza do Diu, Rodolfo Mascarenhas, em função da negociação da libertação da Saloia. O diálogo, que acontece na Fortaleza do Diu, é conflituoso, culminando no ataque à Fortaleza, na consequente rendição do seu Comandante e na recuperação da Saloia por parte da Nau Catarineta. Ao final, o Tenente prende o Comandante da Fortaleza do Diu e o grupo inicia o

²¹ Bordão utilizado pelo personagem Valéria do programa humorístico Zorra Total, transmitido pela Rede Globo de Televisão.

²² Referência às fortificações da ilha do Diu, na costa indiana, que, segundo Pimentel (2004a), fora ocupada pelos portugueses nos anos 1538 a 1670 e 1717 a 1961.

canto *Vitória Meu Capitão* [FAIXA 05], com características rítmicas próximas de marchas carnavalescas, festejando e narrando o processo de vitória na batalha.

Nessa música, não há a introdução realizada pelo bandolim, sendo apenas dado o tom pelo violão e o canto é iniciado pelo Capitão da Nau. Os marinheiros respondem o canto e mantêm a posição de marcha nos cordões, com movimentos de braços acompanhando algumas partes do canto. Ao finalizarem a música, a cena é fechada com o diálogo entre o Capitão, Vassoura e Ração, enviando o prisioneiro para o porão da embarcação. Nesse momento, os personagens cômicos costumam brincar com a cena, reconfigurando o momento de tensão pela prisão do inimigo, articulando o texto previamente definido com partes improvisadas.

A partir de então a performance toma um caráter ainda mais festivo e iniciam a música *Truléu, léu, léu* [FAIXA 06], partindo do solo de bandolim. A música é tocada com características rítmicas de samba, acompanhada pelos movimentos corporais da marcha, adicionando alguns gestos com os braços, de acordo com trechos narrados pela canção. O canto solo é puxado pelo Capitão e as respostas são dadas por todos os outros brincantes.

A música é interrompida por Ração, avisando a chegada em terra familiar, com a pronta resposta do Capitão para ferrar os panos [recolher as velas]:

- Ração [antes do fim da música]: Meeeu capitão. Já vi sinais de uma grande festa.
- Capitão: Marinheiros. Ferrar todos os panos. Pois em terra vamos saltar.
- Todos: Eeeeeeh [em tom festivo]

O violão dá o tom e Tadeu inicia a música *Ferrar os Panos* [FAIXA 07], que também apresenta características de uma canção de trabalho. A música é lenta, com gestos e descrições de preparação para ancorar o navio, deixando claro para a audiência que se trata de um desembarque. Enquanto cantam as respostas, os brincantes fazem o sinal de recolher as velas, abaixando e pegando os panos, alternando tais movimentos com outros mais básicos, com os pés mantidos sobre o chão, sem saltos ou marchas, dobrando os joelhos levemente e levando o tronco para frente e para trás. Depois soube que essa coreografia é chamada de *tombo*, representando os movimentos do mar em calmaria.

Ao final, ao ouvirem o trecho “Vamos largar o ferro n’água”, os brincantes respondem, quase falando e ralentando a palavra “largou”, juntamente com um gesto sugerindo o lançamento da âncora no mar. Logo, o grupo une o canto com outra música, iniciada pelo mestre Tadeu, agora com características rítmicas de samba, chamada *Saltamos*

Todos [FAIXA 08]. O canto, descreve o desembarque e a felicidade do momento, dando graças e glórias pela chegada. A coreografia é desenvolvida a partir movimentos para trás e um retorno à posição inicial com articulações dos calcanhares, como na música anterior, além de alguns giros em torno de próprio eixo, com os chapéus levantados.

Os sons da matraca tocada por Tadeu anunciam o fim da canção, que leva todos a se ajoelharem ao ouvir o trecho “amém Jesus”. A música *Adeus Belas Meninas* [FAIXA 09] é cantada assim que é dado o tom pelo violão, sendo acompanhada com características rítmicas de samba. Pouco tempo depois, pude perceber que essa música é sempre seguida da música *Virgem Mãe* [FAIXA 10], deixando a impressão de que se trata de uma única canção, pois o acompanhamento rítmico e harmônico são perceptivelmente muito próximos. Essa seção retrata a situação de chegada em terra, mas com o quase imediato retorno ao mar, representando um misto de sentimentos não definidos. Entretanto, o caráter festivo é fortemente percebido, pois nesse momento todos realizam movimentos coreográficos que percebo no primeiro contato como difíceis de executar, pois apresentam um cruzar constante de pernas que me deixam confuso. Soube depois que tal coreografia se chama *voga*, representando os movimentos em plena navegação. Ainda, em momentos próximos ao final da música, o grupo passa a incrementar a coreografia com giros para a direita e para a esquerda, guiados por apitos de Capitão, mantendo os movimentos iniciais. Essa junção de movimentos, constitui outra coreografia definida como *contravoga*. Na finalização da música, cessam as vozes, o solo de bandolim é mantido e todos passam a acelerar gradativamente o andamento da música, aumentando a dificuldade das práticas envolvidas, mas ao mesmo tempo produzindo uma visível sensação de prazer.

Essa sensação de prazer parece se aproximar bastante com o que destaquei anteriormente, sobre o crescimento de desafios para prática em relação às habilidades de cada indivíduo. O aumento do andamento consiste em um desafio crescente para todos os envolvidos, pois os instrumentistas e dançantes precisam desenvolver habilidades técnicas para manter sua prática equilibrada e os membros da audiência precisam aguçar sua percepção para não se perderem em meio as informações apresentadas mais rapidamente. Nesse contexto, as experiências individuais parecem alcançar significativo grau de coletividade, pois os indivíduos passam a reforçar a sensação vivida do outro por meio de respostas corporais, gerando uma forma de empatia social.

A seção composta pelas duas músicas [*Adeus Belas Meninas* e *Virgem Mãe*] demarca uma transição de enredos, da Primeira Jornada para a Segunda, que, em virtude da vitória conquistada na Fortaleza do Diu, se trata da *Festança da Marujada*. Essa jornada se passa em

terra firme, mas compõe-se de canções que tematizam a vida do marinheiro em terra e em mar. Após o término da música, o mestre Tadeu inicia o momento de saudação [definida por Pimentel (2004a) como *Prosa de mar e terra*], que é voltado para cada espaço de performance, podendo ser um santo ligado a um festejo religioso, ao grupo organizador do evento, ao bairro etc.:

- Mestre Tadeu: Marinheiros. Somos de mar ou somos de terra?
- Marinheiros: Somos do mar, e somos de terra.
- Mestre: E nesta noite maravilhosa, a quem viemos saudar.
- Marinheiros: Ao Sagrado Coração de Jesus, que é o padroeiro deste lugar

A partir da base temática do diálogo de saudação, o grupo inicia a música *Somos Marujos* [FAIXA 11], com características rítmicas de samba, começada pelo mestre Tadeu. Os gestos realizados são parecidos com os da música anterior, mas sem os giros para a direita e esquerda. A última resposta, no trecho “marinheiros somos”, é quase falada em tom de recitação, reforçando o caráter afirmativo da frase e já antecipando o diálogo que se segue:

- Mestre Tadeu: Pelo que estou vendo. Os senhores não estão certos.
- Marinheiros: Qual é a razão? (3x)
- Mestre Tadeu: Pau Preto, Mangueira Grande, Ração e Vassoura, Calafate e Calafatinho, toca a pelejar sobre as ondas do mar
- Marinheiros: Toca a pelejar sobre as ondas do mar!

Essa transição entre canto, recitação e fala aponta que na Barca há uma correlação entre tais formas vocais de comunicação. Seeger (2015) usou esse processo de correlação para entender os gêneros vocais dos índios Kisêdjê, abordando suas formas de canto, de discurso e de narrativas. Nessa mesma direção, acredito que as orientações estéticas dadas ao canto, às falas e aos recitativos apresentam distintas formas de promoção da interação. No caso dessa transição entre o canto e as falas, o grupo parece conduzir a audiência dentro do assunto, promovendo variações estéticas na sua comunicação, gerando pontos significativos de atenção, mantendo o engajamento.

Assim, o grupo continua na mesma condução temática com a música *A Vida do Marinheiro* [FAIXA 12], que conta os sentimentos e o cotidiano do marinheiro, tematizando e articulando suas lembranças e saudades dos amores da terra com as aventuras do mar. A música, com estrutura rítmica característica da valsa, inicia-se logo a partir do tom dado pelo violão, acompanhada de gestos compostos por movimentos das pernas, uma à frente da outra, dobrando-se os joelhos e batendo um dos pés no tempo da música.

A finalização da música é anunciada pelo solo de bandolim, que depois notei ser quase sempre reforçado pelo personagem Ração, imitando um trompete com a boca. Soa o apito e se define o fim da canção. Em muitas situações, logo após o apito, os personagens cômicos preenchem o pequeno espaço entre falas e canções com suas intervenções. Neste momento, por exemplo, houve um caso em que Vassoura pegou uma bicicleta de uma pessoa da audiência e saiu pedalando pelo espaço e brincando com a situação. Havia uma pequena roda de brinquedo pendurada abaixo do selim, o que foi suficiente para seu improviso cômico:

- Vassoura: É a primeira bicicleta que tem um estepe.
- Calafatinho: Eu não entendi essa rodinha. [Muitas pessoas demonstram se divertir com a brincadeira com risadas bastante espontâneas]

Nesse momento, já soava o apito do capitão, voltando a atenção para o restante do grupo, que já respondia:

- Todos: Pronto! [também com a resposta atrasada dos personagens cômicos]

O mestre Tadeu puxa a música *Na corte* [FAIXA 13], iniciada em andamento lento, relatando o convite da corte portuguesa para que se estejam presentes, vestidos em trajes de festa, com movimentos do tombo. As marcações rítmicas são alteradas, aproximando-se de características do samba, mas com um andamento ainda mais lento do que os anteriores. A dança muda para marcha e a letra passa a ser cantada pelo personagem Ração, relatando a chegada na corte e a aparente participação no festejo.

Os trechos cantados por Ração ao final da canção, “tudo isso é uma passarada” e “tudo isso é uma palhaçada”, com um ralentando bastante acentuado, sugerem uma crítica aos modos de vida no contexto da corte e a consequente inadequação dos tripulantes da Nau. Ouvem-se calorosas palmas da audiência e logo se inicia a música *Mulher do Sapateiro* [FAIXA 14], após o tom dado pelo violão. A música alterna entre as características rítmicas de marcha, quando canta o mestre, com samba, quando cantam Ração e o Coro, versando sobre a vida do marinheiro em terra, levando-me a compreendê-la como uma referência à sua vida social. As coreografias alternam entre marcha, no acompanhamento rítmico de mesmo nome, e voga, com acompanhamento rítmico de samba.

Nesse momento, parece haver forte proximidade entre o grupo e sua audiência, com respostas positivas aos gestos coreografados do grupo, marchando e dançando a voga, bem

como aos gestos aparentemente transgressores de Ração e Vassoura. Os personagens cômicos apresentam gestos improvisados e movimentos coreográficos do samba mais próximo daquele convencionado para um carnaval carioca. Com base nas reflexões de Turner (1996) sobre situações performáticas com características próximas dessa descrição, acredito que a situação representada parece iniciar um processo de construção de um modo de ser social mais inclusivo e mais libertário no contexto de performance, como uma alternativa à ordem social da vida diária.

Esse momento parece diminuir sua intensidade, quando, ao final da música, de imediato é dado o tom no violão e o mestre puxa a canção *As Uvas* [FAIXA 15], com características rítmicas de valsa, com uma coreografia baseada no movimento dos pés, acompanhando seu tempo ternário, com breves movimentos do corpo para frente e para trás, assemelhando-se muito à coreografia do tombo. O final é apontado pelo solo de bandolim, geralmente acompanhado pela imitação de um trompete por parte de Ração.

O apito soa, definindo a transição para a *Prosa da Tripulação*, uma seção de apresentação de cada personagem, a partir da enunciação de versos sobre suas principais características e funções na Nau, chamados de *loas*. Os versos são iniciados sem acompanhamento musical, que surge depois, na fala da Saloia, sendo tocada a música *Mar Largo* [FAIXA 16], com estruturas rítmicas de valsa, sem canto, com solo realizado pelo bandolim e acompanhada pelos gestos do tombo. Logo após a fala da Saloia, o personagem Primeiro Tenente inicia um pequeno diálogo com o Contramestre e se dirige à orquestra solicitando “nova afinação”, referindo-se a um novo acompanhamento. Assim, é iniciado o acompanhamento por dedilhados no violão e pelo samba nos instrumentos de percussão, de forma a antecipar a base para a próxima música. Continuam as outras *loas*, finalizando com Vassoura e Ração. Os únicos personagens que não possuem falas são os marinheiros. Não é sempre que todos os personagens apresentam suas *loas*, pois o grupo depende da conjuntura de cada apresentação, muitas vezes limitando as escolhas ao tempo disponível, à presença dos personagens e à segurança de cada brincante em enunciar seus versos.

Logo ao final das falas dos personagens cômicos, o bandolim começa o solo da música *Louvores em Terra* [FAIXA 17], com o mesmo acompanhamento já iniciado. A música apresenta um louvor ao mar, convidando os personagens a louvar compondo os cordões [preenchendo as filas]. Quando começa o solo do bandolim, todos os brincantes recuam, andando de costas, e ao “chamado” de cada personagem na letra da música os brincantes vão compondo os cordões executando os movimentos da voga. Depois que todos os cordões são preenchidos, a música fica cada vez mais rápida e ao comando do Capitão, os

brincantes passam a dançar a contravoga. Ocorre então o mesmo padrão de finalização das outras músicas que associam as estruturas rítmicas de samba com a contravoga, compondo-se do solo de bandolim e constante aumento do andamento. Nesse momento, os personagens cômicos vão para frente dos cordões e de maneira expansiva dançam a voga e também as coreografias amplamente mais conhecidas de samba, estreitando significativamente a sua relação com a audiência, que bate palmas, sorri e responde positivamente de diversas outras formas.

Assim, nessa parte final da música também é bastante presente a atuação cômica de Ração, Vassoura e, em algumas vezes, do Calafatinho. Nesses momentos, logo após acelerarem o andamento da música até aumentar significativamente a dificuldade em se tocar e dançar, os personagens geralmente apresentam algum comentário sobre sua forma expansiva de dançarem. Em uma das outras apresentações observadas, Vassoura, logo que a música termina, comenta sobre a forma de dançar de outro personagem:

- Vassoura: Isso, minha gente, não é normal não! É a pomba gira viu!

Essa interpretação imediata do personagem reflete a percepção de que tal situação parece um retorno à sensação de coletividade iniciada com a música *A mulher do sapateiro*. Ao comparar essa situação com um contexto onde se alcança um estado próximo ao transe, o personagem destaca como o momento esteve próximo de algo transcendental, em nível individual e coletivo. Agora, o grupo retoma o processo como se estivesse dando pinceladas de diversão para que todos atinjam um clímax performático em breve. Há nesse momento uma integração entre sensações individuais de satisfação com a coletividade promovida gradativamente em performance. As sensações individuais parecem próximas de uma relação crescente e equilibrada entre desafios e habilidades, assemelhando-se ao que descreve Csikszentmihalyi (2013) sobre o estado de fluxo, e a coletividade parece mais próxima de um estado social totalmente inclusivo, próximo do que Turner (1996) chama de *communitas*.

Entretanto, como se o grupo brincasse com as sensações vividas, soa o apito. Todos respondem, acrescentando-se o habitual atraso e comicidade de Ração e Vassoura, ainda brincando com o público. Inicia-se a música *Maretas* [FAIXA 18], com características rítmicas de samba, versando sobre situações cotidianas na vida em uma Nau. Logo após, inicia-se um diálogo, chamado *Murmúrio do Calafatinho*, entre o personagem Calafate e o Capitão, cujo tema é a reclamação do personagem pelo tempo sem receber o que lhe é devido. Tal diálogo apresenta-se como uma introdução para tal tema, que é desenvolvido na *Canção do Calafatinho* [FAIXA 19]. Em situações nas quais o grupo precisa se apresentar com menor

tempo disponível, esta seção comumente é excluída, passando-se diretamente para a próxima música.

Assim, é apresentada uma nova tonalidade pelo violão e inicia-se o acompanhamento para compor a música *Clara Estrela* [FAIXA 20], que versa sobre o astro que guia as embarcações durante à noite, por manter-se sempre ao norte. Nessa canção, as estruturas rítmicas de samba também são acompanhadas pela *Voga*. A forma recorrente do responsório é reforçada na música, entretanto, com pequenas variações que nos permitem prestar uma atenção diferenciada no momento de performance. A constante resposta do coro através de aparentes interjeições a cada frase do solo [*hei*], me levou a ouvir com mais atenção o que se cantava.

Ao final da música, soam as palmas da audiência. Geralmente, nesta fase de proximidade do término da apresentação, o mestre Tadeu realiza agradecimentos e, principalmente, convida as pessoas a participarem do grupo, caso se interessem. Em um evento realizado em junho de 2014, Tadeu realizou o habitual convite, contando com o reforço de seus personagens cômicos:

- Tadeu: Pessoal, boa noite a todo mundo! Boa noite aí! Aproveitar aqui que a juventude tá aqui presente, os adultos aí, também as crianças, que a partir de julho a gente vai abrir inscrição... inscrição pra esse grupo. Certo? Quem se interessa fazer parte desse grupo, que a gente vai montar uma nova etapa pra o dia 14 de dezembro, que o grupo vai completar 102 anos então a gente convida os jovens aí, para se inscrever a partir da segunda,... sexta-feira de julho na fortaleza; pra gente começar trabalhar com os jovens para entrar no grupo, tá certo?
- Vassoura: Tá certo gente?
- Tadeu: O grupo é da comunidade, todos devem ter a oportunidade!
- Vassoura: Os pessoal daqui de cabedelo são todos embarcado [trabalham em embarcações]. Ficam procurando doutor Germano pra meter atestado. Aqui é a única barca que não coloca atestado [muitos risos]. Quem quiser sua carta de alforria, é só ir pedir a Tadeu Patrício.

Após esse momento, inicia-se a música *Sua Alteza* [FAIXA 21] assim que é dado o tom pelo violão, acompanhado pela estrutura rítmica de marcha. Marchando, as duas filas laterais do grupo se unem às do meio, formando agora duas filas, dentro das quais cada membro realiza giros em torno de seu eixo para a direita e para a esquerda, erguendo seus quepes e chapéus. Enquanto isso, o mestre e o contramestre marcham em frente ao grupo com se estivessem se cumprimentando. Ao se aproximar o fim da canção, as duas filas fazem uma volta por dentro e se dividem ao retornar, compondo novamente as quatro filas iniciais.

A música representa o ambiente de preparação da embarcação para a próxima partida, bem como os procedimentos e acontecimentos que a cercam, criando um clima de despedida, articulado com a necessidade de aparelhamento da Nau para as possíveis batalhas no mar. Esse direcionamento temático antecipa as primeiras informações de que uma nova Jornada está para se iniciar, preparando todos os presentes para a transição, que é reforçada pelas duas próximas músicas, além dos diálogos desenvolvidos. Entretanto, a Terceira Jornada [Saudades da Terra Pátria] apresenta suas canções e enredos mesclados principalmente à Segunda Jornada. Sua condução temática revela situações e sentimentos desafiadores, além da morte e ressurreição do personagem Gajeiro durante a viagem. O personagem, que eu não havia identificado até então, é o principal responsável por avistar e avisar a proximidade da navegação com a terra.

Ao final da música, com a diminuição do andamento ao cantar sua última frase por, pelo menos, quatro vezes. Inicia-se a *Prosa a Dom João VI*, que apresenta um conjunto de falas no qual os personagens se direcionam ao Rei, tendo como tema central uma batalha náutica vencida pela Nau Catarineta em seu nome. Logo após ao final dessas falas, entendidas como *recitativos*, inicia-se a música *Moças Bonitas* [FAIXA 22], com estruturas rítmicas de samba, dançando-se a *voga*. Sua letra apresenta argumentos às moças de Portugal para que compreendam a situação dos marujos que precisam ir para a guerra, solicitando-as também o seu auxílio nos momentos em que os feridos estiverem em terra, precisando de cuidados.

Soa o apito, o violão dá um novo tom e o mestre inicia a música *Barca Nova* [FAIXA 23], que apresenta uma perspectiva transcendental sobre a embarcação, como algo caído do céu, protegida e guiada por anjos e santos. A música é tocada na estrutura rítmica de marcha, com movimentos de giros individuais e de cada fila, indo ao fundo e retornado à sua posição inicial.

O procedimento do apito e da tonalidade se repete para a entrada da música *Transfiguração* [FAIXA 24], que trata de uma revelação [por sonho] que um personagem indefinido teve durante a noite, na qual ele se vê como um pecador [ladrão] que morre ao lado de Cristo na cruz. Essa música já compõe a Quarta Jornada, cujo enredo trata de uma Viagem à Palestina para retornar com especiarias. Marchando, os brincantes das filas externas se viram para dentro, enquanto os outros fazem o contrário, ficando as filas frente à frente. O Padre se dirige ao centro e exhibe uma imagem de Cristo crucificado, enquanto o Mestre e o Contramestre [encenado por Tadeu] se dirigem à frente do grupo e cruzam de um lado para o outro como em momentos anteriores. Quando o Mestre e o Contramestre retornam, o grupo volta à posição inicial e a música se aproxima do final.

Ao término da música é possível perceber a recorrência de outro procedimento de finalização, com a repetição, cada vez mais lenta, da última frase. Soam as palmas da audiência, como uma deixa para a intervenção dos personagens cômicos:

- [Palmas]
- Ração: Obrigado! Eu tô cansado!
- Vassoura: Obrigado pela parte que me toca! [...]

Inicia-se a música *Águas de Palestina* [FAIXA 25], com características rítmicas de marcha, com a letra referenciando o momento de preparação do embarque para a Palestina. Os movimentos coreográficos são compostos por machas em giros de duas filas, mas desta vez com as espadas empunhadas que são tocadas umas nas outras quando as filas se aproximam.

Durante os cantos da segunda metade da performance tornam-se mais frequentes as intervenções dos personagens cômicos, o que nos leva a perceber a estratégia de criar um clima festivo, como um ápice da apresentação, que caminha para seus passos finais. Na apresentação em outubro de 2015, os personagens cômicos desenvolveram os seguintes diálogos, iniciados durante a parte final da música *Águas de Palestina*:

- Calafatinho: Ração, Vassoura. Vem cá, vem cá, vem cá!
- Vassoura: O que é?
- [Solo de bandolim e término da música com apito]
- Todos: Pronto!
- Vassoura: Eu gosto do cabelo de Cida da Fé e Vida porque é que nem bandido: Quando não tá preso, tá armado. [Risos]
- Tadeu: pessoal, essa dança agora, a gente quer dar oportunidade, quem quiser entrar aqui na dança, pode entrar. As crianças já podem entrar aqui oh, vamo dançar essa dança, bora? Essa coreografia aqui, quem vai entrar? A gente convida as pessoas pra brincar aí, vamos lá pessoal? Vamo brincar? Faz a fila aqui atrás. Adianta mais um pouquinho pra frente por favor.
- Vassoura: Só as crianças. Tia Neuza, dona Ana, de seu Luis [todas idosas], só as nova.
- Calafatinho: Vamo mostrar a barca. Que vocês não tem a perna entevada viu. Vamo simbora?

Após as intervenções cômicas, o grupo vai para o pátio em frente ao palco e convida as pessoas a se juntarem aos marinheiros, na parte de trás das filas. É dado o tom pelo violão e o mestre Tadeu puxa a música *Lisboa* [FAIXA 26], que começa em andamento lento e depois é tocada com elementos rítmicos de samba na primeira resposta do coro, assim

permanecendo. A condução temática da letra é a realidade da vida diária das pessoas de Lisboa. Ao ouvir a música pela primeira vez, logo noto que ao final há um espaço para improvisação das letras, realizada pelos personagens cômicos, promovendo a adaptação temática para a realidade da cidade de Cabedelo.

Durante a música, percebo que a participação e engajamento da audiência parece atingir seu ápice, aproximando-se de algumas características da performance participatória (TURINO, 2008a). Devido ao processo crescente de satisfação dos sujeitos em nível individual e coletivo, a performance da Barca caminhou para uma participação mais ampla, com menor distinção entre brincantes e audiência, com parte significativa da audiência compondo os cordões, dançando e cantando.

A música continua e, ao final, cantando-se o refrão, o andamento é acelerado, produzindo efeitos semelhantes aos já descritos anteriormente, com maiores desafios para a coreografia, canto e prática instrumental, aumentando perceptivelmente o engajamento dos participantes e a conseqüente sensação de prazer. Ao final, soa o apito, mas Vassoura continua e repete algo parecido com o que ouvi em minha primeira observação:

- Vassoura: Aqui não há penar e também não há barrica. Vou gritar é pra vocês: Aaaai como eu sou bandida! [Com respostas corporais espontâneas e expressivas dos presentes]

Em outra situação, esse momento foi finalizado com outros comentários:

- Ração: Tenha calma, vai...
- Vassoura: Pronto gente, essa foi a nossa apresentação, tem um navio aqui no porto esperando a gente, a gente agora vai embarcar pra Natal. Vamo simbora gente?
- Vassoura: Pronto, lá vem a lombriga seca!
- Calafatinho: Tá errado. A barca vai no navio pra Campina Grande [risos]
- Ração: Vai por terra.

Antes que terminem as brincadeiras iniciadas, soa o tom dado pelo violão e o mestre Tadeu puxa a música *Zombando* [FAIXA 27], com estruturas rítmicas de marcha, versando sobre situações improváveis de acontecer no contexto do enredo militar. A coreografia executada é diferente de todas antes apresentadas, na qual todos ficam parados com o pé direito à frente, balançando para os lados sem retirar o calcanhar do chão e, ao cantar a letra “estava zombando”, são dados três pulos com a perna esquerda para frente e viram para trás, para recomeçar o movimento, retornando à posição inicial. Essa mudança para uma dança mais elaborada faz com que a audiência tome seu lugar inicial, deixando as filas da Nau.

A parte final da música é definida pela repetição da frase “estava zombando” por três vezes, se aproximando das articulações da fala, destacando mais as palavras em cada repetição. Logo após o final, soam as palmas e entende-se que a apresentação está quase finalizando, algo que geralmente é confirmado por uma fala do mestre Tadeu, como à seguir:

- Tadeu: Pra encerrar, mais uma vez eu reitero aqui o convite que foi feito. Na segunda sexta feira de julho, estamos abrindo inscrição para quem se interessar em participar da barca. Muito obrigado a comissão aí, ao padre Evandro e Clodoaldo, à equipe todinha que organizou a festa, a equipe do som, a prefeitura de cabedelo, por esta noite maravilhosa. Obrigado. E dia 27 de junho estaremos apresentando lá na praia do miramar na programação do São João do município. Um abraço no coração, fiquem em paz!

Ainda, buscando apresentar outros exemplos desse momento final, retomo as lembranças de minha primeira observação, em Manguinhos. O mestre faz uma pequena pausa para apresentar os CD's gravados pela Nau e oferecê-los aos interessados. Noto que há uma mudança na formação das filas, que parecem se dispor para uma despedida. Mas antes disso, há um momento de entrega de uma medalha de honra ao mérito a uma representante da comunidade, chamada Glória. Logo ouço o tom do violão e o mestre Tadeu inicia a *Marcha de despedida* [FAIXA 28], que apresenta a mesma melodia e acompanhamentos rítmico/harmônico, com letra muito próxima da marcha cantada para a entrada, trocando apenas a frase “vamos de marcha, vamos agora” por “vamos de marcha, vamos embora”.

O solo de bandolim, depois de cantada toda a letra, auxilia na percepção de que a música está sendo finalizada e, conseqüentemente, a apresentação. Anuncia-se o fim do evento de performance a partir do canto e dos gestos, com uma formação em círculos e com movimentos de despedida com os chapéus.

Os músicos são apresentados, as espadas são guardadas e a organização do palco começa a ser desmontada. O som do palco volta a tocar forró, outros músicos se aproximam para organizar sua apresentação e a música dos carros vizinhos ainda soa. Ouço todos os sons, interagindo e compartilhando espaços, ouvidos, sensações, juízos, sorrisos...

CAPÍTULO III

Experiências etnográficas com a Ciranda do Sol

Este capítulo apresenta algumas experiências vividas com a Ciranda do Sol do mestre Manoel Baixinho, refletindo sobre o processo de performance, envolvendo principalmente as dimensões de preparação e apresentação pública. Norteado por objetivos próximos daqueles desenvolvidos no capítulo anterior, apresento aqui os principais aspectos interativos construtores da performance da Ciranda.

3.1 A preparação para a performance na Ciranda do Sol

Assim como na Barca Nau Catarineta, as formas mais claras de preparação para a performance da Ciranda do Sol estão coletivamente centralizadas nos ensaios. Entretanto, aqui é importante notar uma diferença no estabelecimento de convenções sobre as práticas musicais dos dois grupos. As práticas da Barca Nau Catarineta, principalmente no que diz respeito ao seu enredo e repertório, estão fortemente ligadas a dimensões coletivamente estabelecidas sem um claro direcionamento para um indivíduo, que seria entendido como responsável por suas definições. No caso da Ciranda do Sol, a centralidade do mestre é mais evidente, uma vez que ele é o principal responsável pela constituição de parte significativa do repertório e do estabelecimento de convenções sobre a música.

Ainda, é importante destacar que tal perspectiva não anula as dimensões individuais e as ações do mestre na Barca Nau Catarineta e tampouco ignora a construção coletiva das práticas musicais da Ciranda. O que pretendo destacar é o fato de que o processo de performance na Ciranda do Sol apresenta maior relação com a dimensão individual, centralizada principalmente no mestre Manoel Baixinho. Essa centralidade caracteriza-se como uma forma de reconhecimento de seus saberes como importantes definidores de uma perspectiva coletivamente aceita sobre as práticas musicais do grupo.

Nesse contexto, as formas de preparação para a performance da Ciranda parecem igualmente relacionadas tanto com o espaço e tempo convencionados pelo grupo como ensaio quanto com outros momentos interativos geralmente centralizados no mestre. Assim, o contato mais ou menos diário com o mestre proporciona a cada cirandeiro um conjunto distinto e significativo de informações e desenvolvimento de saberes que constituem as práticas coletivas da Ciranda do Sol.

Diante disso, destaco aqui o processo de preparação para a performance a partir das formas de convivência dos cirandeiros em situações interativas relacionadas à centralidade do mestre, aos processos de formação por meio de outros agentes e às formas de organização da preparação nos ensaios. Entendo que tal posicionamento possibilite uma compreensão de algumas formas de experiência musical proporcionadas pela prática cultural da Ciranda, produzindo relações importantes para a concepção coletiva das práticas musicais do grupo.

3.1.1 A centralidade do mestre

Meu primeiro encontro com o mestre Manoel Baixinho foi em sua residência, em março de 2013, juntamente com outros dois membros do PENSAMus. Nessa ocasião, ao chegarmos à Rua Professor Lucena, no bairro Cruz das Armas, distante aproximadamente 2 km do espaço de ensaio e da maioria dos integrantes do grupo, encontramos a sua pequena casa, de teto baixo, parcialmente escondida por um muro de meia parede de alvenaria, completado com tapumes de madeira, por trás de uma fina grade metálica de proteção. Por dentro, a luz rarefeita ilumina parte dos poucos móveis, da parede verde descascada e de alguns quadros pendurados, exibindo homenagens e reconhecimentos ao mestre e à Ciranda.

Durante nossas conversas iniciais, apresentando-nos e conhecendo o mestre, meus olhos teimam em passear pelo ambiente, notando o telhado escurecido pelo tempo e a configuração da casa em quatro pequenos cômodos. Ainda, durante a nossa interação inicial, algumas informações me chamaram mais a atenção, constituindo principalmente duas constatações: ele mora sozinho e sua vida é baseada na simplicidade. Tais características pareciam fazer ainda mais sentido na medida que o ouvia falar e cantar, demonstrando a criatividade exposta nas suas composições e formas de canto, que tem me maravilhado desde então, cantando, com voz forte, temas românticos, amores não correspondidos, a contemplação da natureza e sua definição identitária, entre outros.

Aquele parecia ser um lugar de formação e aprendizagem da Ciranda, compondo um ambiente que direcionava tudo para suas práticas e significados, centralizados pela presença do mestre. Lembro-me que nas visitas feitas a ele, juntamente com algum membro do grupo de pesquisa, frequentemente saíamos de lá com certeza de que a Ciranda é a sua vida. Ali, os assuntos, os objetos, a simplicidade do lugar, os gestos e comportamentos sempre desembocaram na Ciranda. Desse modo, aquela casa foi percebida como um espaço de proximidade com os significados e experiências de vida da Ciranda, mediados pelo mestre Manoel Baixinho e os principais elementos que o contextualizam.

Processos de transmissão musical atrelados a um líder configuram-se como parte importante no desenvolvimento de aspectos musicais próprios de cada grupo de cultura popular, articulando a sobreposição de fazeres musicais, a evocação de memórias e a manutenção de elementos entendidos como fundamentais para sua existência (MENDES, J., 2006). Do mesmo modo, os espaços de transmissão [como a Fortaleza de Santa Catarina para a Barca, bem como a associação de moradores e a casa do mestre Manoel Baixinho para a Ciranda] podem ser entendidos como construtores e evocadores de memórias culturais diversas, pois são locais recorrentes de agregação e de produção e compartilhamento de experiências.

Em nossas conversas, o mestre destacava com frequência que antes morava mais perto dos cirandeiros e que gostaria de retornar, pois tal proximidade possibilitaria maior convivência. É bastante recorrente nos discursos do mestre e dos membros mais antigos a sua constante presença em situações cotidianas de aprendizagem da Ciranda e da cultura popular de uma forma mais ampla. Em entrevista realizada em setembro de 2015 com o mestre e três cirandeiros, Tina, Dona Rosa e Lilian, pude notar como tais vivências se constituem como aspectos fundamentais para a construção das práticas musicais da Ciranda. Assim, seja por meio de uma co-presença ou de tecnologias como o telefone, os cirandeiros vão articulando a aprendizagem das letras, de práticas instrumentais, de aspectos interpretativos e de significados na constituição de seus elementos performáticos.

Abaixo seguem alguns exemplos relacionados às práticas entre o mestre e Tina, que representam a perspectiva de que uma parte da construção performática dos cirandeiros concentra-se nas vivências cotidianas com Manoel Baixinho. No primeiro trecho, em entrevista realizada em fevereiro de 2015, Tina destaca como o mestre a auxiliou na aprendizagem do pandeiro, com um ritmo a ser tocado no Cavalo-Marinho:

[...] Eu tava sempre tocando pandeiro, né, e botando em prática algumas músicas. É que eu gosto de fazer assim, tocar e cantar, não gosto só tocar. Eu tenho que aprender a tocar e cantar. Aí comecei lá, tentando melhorar o toque. Aí Manoel baixinho chega na bicicleta: “dinguilim dim dim dinguilim” [...]; sempre quando chegava lá na esquina, aí já começava a buzinar eu já sabia que era ele. Comecei a tocar aí ele começou a dizer: “ai que catinga de timbu, ai que catinga de timbu”. Eu digo o que é isso mestre? não é não? Olha aí ó: “ai que catinga de timbu”. Aí ficou aquilo na minha cabeça, ...de timbu, não é que dá certinho?! Aí toda vez que eu vou ensinar uma criança eu falo “ai que catinga de timbu...” [...]. (TINA, 2015b)

A fala de Tina congrega um conjunto de significados que representam as perspectivas e memórias de outros cirandeiros sobre o mestre Manoel, desde o adiantamento

sonoro de sua presença por meio da campainha da bicicleta [hoje, algo raro em função de seus problemas de saúde] até à incorporação de seu olhar/ouvir metafórico sobre a música e sobre a vida. Sua fala, em outra entrevista realizada em setembro de 2015, reforça tal perspectiva, principalmente ao ser reforçada positivamente por Dona Rosa, Lílian e pelo próprio mestre, por meio de gestos, falas e outros sinais componentes daquele momento de interação:

Quando Mestre Baixinho criava uma letra, quando ele tava com a perna boa, ele saía na bicicleta [...] lá na Marta Pacheco. Ele saía na bicicletinha dele [Dona Rosa confirma: Era!] [Os outros presentes também confirmam com olhares, pequenos movimentos com a cabeça e com a boca] [...]; aí chegava lá: “dinguilim dinguilim dim” [risos de todos] [...]; 7h da manhã. Já escutava e sabia que era Mané Baixinho, já vinha buzinando lá da esquina de Dona Rosa, porque ele dava sinal pra ela, aí... parava na minha casa. [...] Eu abria a porta [...], diga mestre: [...] “Olhe, pega essa daí viu! Pega essa daí, pega essa daí!” [...] Aí começava a cantar. Aí eu: espera aí, espera aí, espera aí. [...] Aí eu pegava lápis e um papel para anotar [...]. A maioria das músicas que ele fazia, tinha que sair daqui [e ir para lá]... Isso não era um dia só não, era todo dia: “dinguilim dinguilim dim”. (TINA, 2015a)

A partir dessas falas, tenho percebido cada vez mais que o mestre se faz presente como um som esteticamente orientado para a interação e expressão de sua vida. Os sons da bicicleta e da sua adaptação ao ritmo do pandeiro são bons exemplos sobre a presença sonora do mestre na vida dos cirandeiros, pois suas ações, posicionamentos, críticas e diversas outras expressões sociais são majoritariamente e mais eficazmente apresentadas por meio do arcabouço estético de sua voz e seu corpo em performance constante. A partir dessa forma de ser e estar no mundo, suas características são percebidas de distintas formas nos cirandeiros, com maior presença naqueles cuja convivência tem sido mais cotidiana e duradoura, como Tina, Naldinho, Cirilo, Lílian e Dona Rosa. Não foram raras as vezes em que Tina ou Lílian lembraram como se encontravam ou falavam ao telefone para aprender, repassar alguma música ou discutir algo relativo à organização do grupo para alguma apresentação.

As sonoridades na cultura popular podem ser compreendidas como uma forma de comunicação cultural (CARDOSO, 2006; VASCONCELOS, 2010). Nesse sentido, o processo de construção sonora apresentado por Manoel transcende seu canto e sua prática instrumental, levando-o a desenvolver outros sons em sua vida diária como forma de interação. Sua prática se aproxima dos modos de vida de outros grupos culturais, como no caso das crianças indígenas Mbyá-Guarani, cujos cantos na vida diária de sua comunidade auxiliam na construção da pessoa, da etnia e do território (STEIN, 2009).

O próximo exemplo é apresentado aqui para reforçar a perspectiva de que a construção de significados na Ciranda só é possível na convivência diária, sem a qual a

incorporação de convenções performáticas mediadas pelo mestre também não seria possível. Assim, ele destaca a necessidade de algum encontro que possibilite a manutenção de suas práticas:

O pessoal se esquece viu! Tem que dar um treininho pra não esquecer. Um dia desse eu tava aqui sozinho, meia-noite, onze e meia pra doze hora. Aí Tina me ligou, eu falei: Tina, vamo dar um show nós dois aqui, tu vai aí e eu aqui [...]; canta uma que você sabe aí [...]; ela puxou umas que eu precisei remendar daqui [...]. tem que botar em prática! [...]. (MANOEL BAIXINHO, 2016)

Assim, ainda que por meio de um telefonema, já por volta da meia noite, Manoel espera saciar algumas necessidades básicas de manutenção da ciranda: o encontro, a interação e a partilha. Na verdade, tais necessidades não são ligadas à ciranda como se ela fosse uma entidade cultural que só precisa ser repetida, memorizada e aprendida, mas são entendidas como emergentes de situações pessoais em conexão social. Sendo o mestre movido por sua forma de expressão baseada na Ciranda e sendo Tina movida por sua ligação com a cultura popular de seu bairro, ambos precisam se encontrar e promover no outro o significado que lhe é necessário para a vida. Dessa forma, a ciranda é um círculo cultural que congrega um conjunto de necessidades expressivas e de produção de significados.

A recorrência dessas experiências de interação é necessária para o desenvolvimento de maior familiaridade, lealdade e segurança entre eles. Em situações como essa é possível que um possa dar suporte ao outro nos momentos de interação pública (GOFFMAN, 2010), assegurando o engajamento da audiência na performance. Não se trata, portanto, de um processo mecânico de repetição do contato social, mas de uma constante produção de memórias afetivas sobre a relação entre mestre e cirandeira, que sustentará suas comunicações e ações nos momentos de performance.

Diante de uma ampla variedade de necessidades subjetivas na Ciranda, o mestre Manoel Baixinho apresenta-se como um elo esteticamente orientado para a interação social. Esteticamente por que suas ações são caracteristicamente construídas por meio do seu canto, que ocorre em qualquer situação; orientado para a interação por que muitas de suas práticas só tem sentido se forem voltadas para algum conjunto de pessoas com atenção dedicada à sua música.

Tal centralidade é construída com base em um conjunto de aspectos considerados pelos cirandeiros como elementos fundamentais para a definição de um mestre, dentre os quais podem ser destacados o seu conhecimento sobre ciranda, sua experiência de vida como cirandeiro, suas habilidades práticas e composicionais, bem como a capacidade de interação

com a audiência, escolhendo bem as músicas para cada situação, entre outros. Entretanto, a articulação fundamental entre os cirandeiros e o mestre se dá principalmente pela experiência vivida por todos nas práticas musicais às quais estão vinculados. Assim, o mestre é um elemento central na Ciranda porque suas formas de expressão promovem experiências que de alguma se aproximam da vida dos outros cirandeiros, tornando-o fundamental para a construção de suas práticas e significados.

3.1.2 A formação descentralizada

Como já apontado anteriormente, as características performativas e de formação dos cirandeiros presentes no mestre Manoel podem ser percebidas de alguma forma em outros membros do grupo. Entretanto, não há uma imitação integral e irrefletida de seus posicionamentos, mas há distintas formas de articulação das experiências vividas com o mestre e aquelas resultantes das vivências de cada sujeito. Assim, cada membro constrói suas formas de contribuição para as definições performáticas da Ciranda a partir dessas relações, descentralizando as ações de formação sociocultural do grupo.

Diante desse processo, os integrantes estabelecem uma forma de produção, organização e manutenção das atividades da Ciranda, definindo funções a partir do processo interativo e cotidiano. Com base em Becker (1982), acredito que, através de uma ordem de funcionamento e de um esquema de suporte tacitamente estabelecidos ao longo dos processos interativos, a Ciranda se constitui como uma pequena rede de sociabilidades que define concepções e convenções sobre suas práticas musicais. Nessa conjuntura, dimensões subjetivas são coletivamente articuladas em um processo de constante interação, ressignificando também as práticas e concepções de cada sujeito.

Tina, membro do grupo desde sua constituição como Ciranda do Sol, em 1995, tem sido a pessoa responsável por toda a parte de organização, lidando com a comunicação com os cirandeiros, informando sobre os ensaios, realizando o controle e registro dos membros, articulando os processos de documentação e preparação para apresentações e recebimento de cachês etc. Sua atuação na organização tem permitido ao mestre se dedicar prioritariamente aos ensaios dos cantos e condução das performances.

Assim, devido ao constante contato com os cirandeiros, Tina também tem atuado de forma significativa no processo de construção das práticas musicais da Ciranda, promovendo ações muitas vezes próximas daquelas que o mestre Manoel Baixinho utilizara com ela, como é possível perceber na fala de Lilian ao destacar que “Tina fica [falando] direto: ‘Lilian, a

gente tem que ensaiar’; de vez em quando ela liga lá pra casa e a gente começa [a ensaiar algumas músicas]; eu pedi um CD do mestre, fiz uma cópia; lá em casa eu escuto e vô aprendendo.” (LILIAN SILVESTRE, 2015).

As conversas do dia-a-dia e por telefone, aliadas à escuta individual de gravações em CD têm se tornado formas efetivas de auxílio na aprendizagem das músicas, possibilitando que as pessoas mais comprometidas com o canto, geralmente as mais experientes, sustentem sua prática nos ensaios e nas apresentações, possibilitando que os outros cirandeiros escutem e aprendam. Nesse contexto, Lilian, Dona Rosa, Naldinho e Tina têm se destacado como principais respondentes na constituição do coro, com relações muito ligadas às ações de preparação realizadas por Tina.

Parte das atividades de organização também são exercidas por Lilian e Naldinho, auxiliando Tina no cuidado com as crianças, na preparação de lanches em apresentações, limpeza e organização do espaço de ensaios, registros de frequência e organização dos instrumentos. As dimensões estéticas de preparação para a performance também são auxiliadas por Dona Rosa e Cirilo, no apoio ao canto e no reforço das coreografias, demonstrando e conduzindo os neófitos a compreenderem sua forma de cantar e dançar. Ainda, há significativa colaboração de alguns cirandeiros mais jovens, na faixa entre 9 e 12 anos, geralmente direcionando sua atenção às crianças menores, auxiliando no canto e na dança e, algumas vezes, demonstrando como tocar alguns instrumentos, principalmente o ganzá.

Essa organização e estabelecimento de funções bem definidas acontece principalmente em função das características de promoção comunitária da cultura popular no bairro dos Novais. Acredito, com base em Becker (1982), que a forma como os grupos culturais se organizam internamente e gerencia seus recursos humanos está ligado aos padrões de atividade econômica de seu contexto. Nesse sentido, entendo que a realidade comunitária da Ciranda, cujas atividades econômicas [em sentido amplo, não unicamente financeiras] são produzidas pela cooperação entre os sujeitos, como pôde ser percebido durante a atuação do CPC. As atividades colaborativas, exercidas em pelo menos três grupos do bairro [Capoeira, Cavalinho e Ciranda], proporcionam situações em que os sujeitos, inclusive as crianças, desenvolvam habilidades úteis para a organização de cada um deles.

Entendo que esse processo de descentralização se dá principalmente pelo reconhecimento dos cirandeiros diante da comunidade cultural do bairro. As crianças que auxiliam nos processos de aprendizagem são reconhecidas por ocuparem algum lugar de destaque em outras atividades culturais, como no Cavalinho Infantil Sementes Mestre

João do Boi. Dona Rosa é reconhecida por sua experiência como cirandeira, sabendo responder com segurança as músicas. Cirilo é reconhecido como profundo conhecedor da cultura popular, recebendo até mesmo o nome de mestre, ainda que não tenha um grupo. Naldinho é mestre da Capoeira Angola Comunidade, amplamente reconhecido por suas ações voltadas para o desenvolvimento da cultura popular na cidade. Tina é mestre do Cavalo Marinho Infantil, exercendo um papel significativo na promoção da cultura popular, assim como todos os outros membros. Ainda, é importante destacar que todos os membros, com exceção de Dona Rosa, fazem parte de outros grupos, articulando um conjunto significativo de representações sociais sobre sua atuação no bairro, promovendo a ampla percepção de sua autoridade como agente cultural.

3.1.3 Os ensaios

Diante da ampla conjuntura interativa de preparação para a performance da Ciranda, os ensaios são percebidos como práticas centrais nesse processo, constituindo-se como ensejos mediadores das ações e concepções formativas de cada sujeito. A rede de sociabilidades constituída na vida diária dos cirandeiros acontece de diversas formas, o que nos leva a perceber que cada um estabelece algumas de suas próprias estratégias de preparação e que os ensaios são momentos importantes para o estabelecimento de convenções sobre as práticas do grupo. Desse modo, diante das possibilidades distintas de proximidade com tal rede, os ensaios ampliam seus efeitos, alcançando também aqueles menos ligados à ela.

A importância dos ensaios pode ser percebida, por exemplo, na fala de Dona Rosa, ao afirmar que não escuta as músicas em casa, deixando para aprender apenas nos ensaios. Ao ser perguntada se escuta CDs para aprender, ela responde:

Não. Só no pensamento. Todas música que ele [Manoel] cantar eu respondo. Todas ela. Aí tem vez que fica difícil porque passa tempo sem ensaiar, aí ele canta uma música e a gente não tá lembrado. A gente para um pouco, deixa ele cantar e aí a gente pega o ritmo. (ROSA SOUZA, 2015)

Ainda, ao ser perguntada sobre como aprendeu a dançar, Dona Rosa reconhece a importância das performances como fonte de aprendizagem, mas destaca os ensaios ao dizer que “no ensaio foi que aprendi mais, os passo, né. Porque dançando assim no meio de rua, [a gente] dança de todo jeito; mas no ensaio tem que ter os passos certo” (ROSA SOUZA, 2015). Tais posicionamentos reforçam a necessidade de regularidade nos ensaios para que se

construa e se mantenha uma memória coletiva sobre suas práticas e significados. Para isso, o grupo buscou manter ensaios semanalmente regulares, principalmente até o início do ano de 2016. Após esse período, os encontros se tornaram mais escassos em virtude da situação de saúde do mestre. Mas ainda é forte a percepção de que o grupo tem como propósito se reunir todos os sábados a partir das 15h.

Nesse sentido, os ensaios são reconhecidos como aspectos fundamentais para o processo de performance. Por meio deles são estabelecidas convenções e formas de cooperação nos eventos de performance. Como a distribuição de conhecimentos convencionais muda em cada contexto (BECKER, 1982), o que se aprende nos ensaios possibilita de alguma forma aos cirandeiros certa distinção em relação a outros participantes nos eventos de performance. Em outros tempos, até por volta dos anos 1970, havia situações em que apenas o mestre era reconhecido pelas práticas da ciranda, não constituindo um grupo previamente formado (RABELLO, 1979). Acredito que, nesses contextos, havia maior diferença na distribuição dos conhecimentos convencionais para a performance, sem momentos específicos para a sua preparação. Na Ciranda do Sol, embora também haja diferenças de assimilação do conhecimento convencional, é possível existir um maior número de participantes mais próximos das convenções e expectativas de performance devido aos ensaios.

O espaço de ensaio da Ciranda do Sol é a sede da Associação de Promoção Sociocultural da Comunidade do Bairro dos Novais, situada na Rua Josemar Leite de Araújo, 820. As poucas pessoas que passam pela rua, sem calçamento e quase às margens da rodovia BR 230, podem ouvir o grupo ensaiando; e aqueles com um pouco mais de curiosidade podem avistar os cirandeiros pelo corredor que conduz o olhar até o salão, ao fundo do imóvel, em nível mais baixo em relação aos outros ambientes [quatro salas e dois banheiros], com um alto telhado de fibrocimento, chão de cimento queimado já desgastado pelo tempo, com um espaço suficiente para as atividades do grupo.

Chegávamos nos ensaios por volta das 14h45min e lá já estavam algumas crianças dançando algumas coreografias do Cavalo Marinho sob a orientação de Tina, que desenvolvia um projeto de cultura popular naquele espaço. A maioria das crianças permanecia para o ensaio da Ciranda e, no meio tempo entre as duas atividades, aproveitavam para experimentar os instrumentos, provando sonoridades, ritmos da Ciranda e Cavalo Marinho, às vezes cantando e dançando. Nesse momento, Tina e Lilian sempre começam a organizar uma roda com as cadeiras, preparando o ambiente para as atividades da Ciranda.

Durante as primeiras observações nós pudemos presenciar o que alguns cirandeiros destacavam com frequência em seus discursos: a anunciação da presença do mestre por meio dos sons de sua bicicleta. Por volta das 15h30min ouvíamos o “dinguilim dinguilim dim” lembrado muitas vezes por Lilian, Dona Rosa e Tina. Devido ao seu problema com a perna, com o tempo, essa marca sonora de sua presença diminuiu sua frequência até a completa extinção decretada pela venda da bicicleta. Posteriormente, o mestre passou a ir de ônibus e, pouco tempo depois, restringiu-se a nossas caronas de carro.

Durante a chegada do mestre, que já cumprimenta todos em tom cordial, Tina passa um caderno que deve ser assinado por todos os presentes a fim de registrar as atividades do ensaio. O mestre se aproxima da pequena roda, senta-se, conversa com alguns poucos e observa as crianças testando ritmos e sonoridades nos instrumentos. As crianças, que geralmente tocam o ganzá nas apresentações, experimentam todos os instrumentos no início dos ensaios. Em um ensaio cuja data se perdeu entre meus registros, dois garotos tocavam o bombo e a caixa enquanto o mestre se aproximava. Ao se sentar ele reforçou que eles só saberiam tocar se aliassem o canto à prática instrumental, afirmando que “pra saber o ritmo tem que bater, dançar e cantar”. Assim, ainda que haja um momento em que todos ensaiem sentados, apenas cantando e tocando, o mestre evidencia a perspectiva de que a eficiência da prática musical da Ciranda só acontece quando se conquista a integralidade entre canto, dança e prática instrumental. Nessa perspectiva, é importante notar que as crianças só tocam o bombo e a caixa, entendidos como mais importantes na performance do grupo, sozinhos, em momentos anteriores ao ensaio das músicas. Quando o grupo ensaia sentado, as crianças só tocam o ganzá e em momentos em que o grupo ensaia de pé, integrando a dança, elas tocam os outros instrumentos por pouco tempo e sob constante supervisão de algum cirandeiro mais experiente.

Nessa conjuntura, três aspectos são importantes para entender o processo de elaboração das práticas musicais na Ciranda. O primeiro deles diz respeito à perspectiva de integralidade da prática musical, já destacado em outros contextos da cultura popular (LUCAS, G., 1999; MENEGATTI, 2012; RIBEIRO, F., 2011). A prática integral é entendida como elemento fundamental para a concepção êmica de música em tais contextos, pois o fenômeno musical transcende os aspectos técnicos e sonoros na direção de um conhecimento articulador de sons, movimentos, cores e significados.

O segundo aspecto refere-se à importância simbólica e estrutural dos instrumentos. Muitos grupos de cultura popular estabelecem distintos significados em torno de seus instrumentos como principais artefatos culturais (CARDOSO, 2006; LIMA, C., 2008;

SATOMI, 2004). Nesses contextos, os instrumentos musicais são carregados de significados culturais, representando experiências significativas, promovendo ações comunicativas, gerando e mantendo valores.

Diante dos significados culturais dos instrumentos, estabelece-se o terceiro aspecto, relacionado ao processo hierárquico de transmissão musical. Nesse sentido, determinados instrumentos musicais são entendidos como instrumentos para crianças e iniciantes, enquanto outros só podem ser tocados quando os sujeitos tiverem experiência e reconhecimento do grupo e do mestre, como acontece, por exemplo, no Congado (LUCAS, G., 1999; MENDES, J., 2009; QUEIROZ, 2005; RIBEIRO, F., 2011). No caso da Ciranda do Sol, o processo de transmissão evidencia uma hierarquia que coloca em ordem crescente o ganzá, a caixa e o bombo, devido principalmente às funções exercidas pelos instrumentos no sustento rítmico do grupo.

Após o período de chegada do mestre, o grupo começa a se organizar para o início das atividades formais do ensaio. Nesse momento, o mestre aguarda as últimas orientações dadas aos cirandeiros por Tina. A fala dela geralmente tem como assuntos os comentários sobre a frequência e assiduidade dos integrantes, informações sobre apresentações passadas ou futuras, sobre pagamentos, recebimentos e distribuição de cachês, entre outras questões relativas à organização e logística do grupo.

Assim que finaliza, Tina passa a palavra para o mestre, que repete os cumprimentos formais aos cirandeiros: “Pessoal boa tarde mais uma vez! É com muito prazer... receber vocês aqui hoje nesse ensaio na Associação de Carlinhos, do bairro dos Novais [...]” e continua a estender os agradecimentos a cada membro e a nós pela presença. Essa postura se repetiu em todos os ensaios, geralmente com o mesmo grau de formalidade, destacando um ensejo distinto na vida diária dos cirandeiros e elencando o ensaio como uma dimensão coletiva e integrativa bem definida na construção das práticas musicais da Ciranda.

Após os cumprimentos iniciais o mestre puxa a primeira música, sem acompanhamento instrumental, para que todos ouçam bem a letra e a repitam; logo após a primeira repetição, entram os instrumentos, que só silenciam quando há alguma intervenção para corrigir algo no canto, na prática instrumental ou na dança, quando não são feitas durante a execução das músicas. Assim, segue-se toda a estrutura dos ensaios, como se fosse uma performance de apresentação, com intervenções do mestre e de alguns membros mais experientes.

Geralmente todos começam o ensaio sentados nas cadeiras organizadas em círculo e após aproximadamente cinco músicas se levantam e integram o canto à dança. Isso acontece

principalmente porque os ensaios começam com poucos integrantes e à medida em que o grupo vai aumentando torna-se possível fazer a roda com um bom tamanho para agregar os instrumentistas ao meio, quando os próprios não integram a roda.

Nos ensaios também há um processo de descentralização das ações de formação, cabendo à cada um, ainda que de forma taciturna, um conjunto de funções coletivamente estabelecidas. Nesse processo, as intervenções mais frequentes têm sido apresentadas por Tina e Cirilo, auxiliando de forma significativa o mestre Manoel. Com frequência, Tina solicita maior reforço nas respostas do coro, auxilia algumas crianças na prática instrumental, dá indicações sobre movimentos da dança e sugere ao mestre formas distintas de preparação dos cirandeiros. Cirilo demonstra constante preocupação com os gestos característicos da coreografia na Ciranda do Sol, além de emitir discursos sobre a importância das respostas dos cantos nos ensaios, principalmente para que o grupo se mantenha preparado para eventuais convites para performances e gravações de CDs ou DVDs.

O estabelecimento mais ou menos silencioso dessas convenções e funções acontece principalmente em função da rede de colaboração já destacada anteriormente. O contexto comunitário formado por agentes comprometidos com a cultura popular é articulado na realidade específica da Ciranda do Sol. Baseado nas perspectivas de Becker (1982), acredito que, diante dessa articulação, as experiências e habilidades de cada sujeito são colocadas em interação com as necessidades técnicas da prática cultural. Assim, o que os sujeitos constroem em suas relações mais amplas com a cultura popular é adaptado às necessidades emergentes em cada ensaio. Essas situações em recorrência promovem o estabelecimento de convenções sobre as práticas musicais.

Durante nosso período de observação dos ensaios, percebemos que o mestre Manoel demonstra maior preocupação com as respostas do coro, esperando que elas sejam dadas segundo um conjunto específico de características fundamentais para a performance. Dentre elas, as mais recorrentes e perceptíveis têm sido a prontidão das respostas, a precisão rítmica e de articulação, além da evidência de coerência das formas de cantar com a dança, com o ritmo do bombo e com as letras.

O mestre espera que não haja uma distância de tempo muito grande entre o seu canto solo e a resposta do coro, que deve ser dado assim que finaliza a sua parte. Quando a resposta não surge imediatamente, o mestre interrompe a música e sempre solicita a prontidão nas respostas, muitas vezes seguindo-se um discurso em tom de exortação. Quando as respostas são dadas dentro do tempo esperado e de forma clara, demonstrando segurança, logo surge uma feição de satisfação do mestre, que sorri e balança a cabeça com um sinal que é

coletivamente reconhecido como positivo. Os reforços positivos também são significativamente importantes no processo de construção das práticas musicais, evidenciando um reconhecimento pelo esforço dos cirandeiros que também correspondem cantando ainda com mais fervor, dando um ar festivo ao ensaio.

Outra expectativa presente é que as respostas sejam dadas de acordo com uma estrutura rítmica predefinida pelo canto solo, que na maioria das vezes é bastante próxima do canto de resposta, exigindo-se certo grau de precisão. Não há exigências claras sobre aspectos de afinação, mas se espera que o coro mantenha o caráter e articulação semelhantes ao que é desenvolvido pelo mestre, com movimentos melódico correspondentes ao que ele canta inicialmente. Nos ensaios, as respostas geralmente são cantadas duas vezes, às vezes mais, para que todos aprendam a letra e compreendam as principais características rítmicas e melódicas. Quando os respondentes demoram a repetir, o mestre canta sozinho a sua parte solo e as respostas para que todos entendam os movimentos melódicos e rítmicos.

Aliada à expectativa de precisão, a coerência é esperada principalmente nas relações entre as batidas fortes do bombo, a dança e, principalmente, o destaque de palavras que demonstram a relação entre o canto solo e o canto de resposta. Nessa conjuntura, o mestre destaca sua expectativa de que a audiência perceba um discurso que faça sentido para ela, apontando relações de significados entre o que se apresenta pelo canto solo e pelo resposta em coro. Para isso, o mestre muitas vezes interrompe as músicas para explicar como as respostas devem ser dadas, enfatizando a relação que elas possuem com a parte solo, geralmente reforçando seu significado com gestos que possam ajudar a compreender sua lógica de construção, bem como auxiliando na memorização.

Nesse sentido, as expectativas geradas sobre os ensaios correspondem às de performance pública. O que o mestre julga necessário para a interação e engajamento da audiência é esperado como conteúdo de preparação nos ensaios. O simples fato de constituir uma performance pública já seria foco para um engajamento social da audiência, pois o grupo estaria fora dos papéis sociais cotidianos (GOFFMAN, 2010), gerando interesse. Entretanto, a manutenção desse engajamento depende do estabelecimento comunicativo entre o grupo e sua audiência, com dimensões temáticas, estéticas e interativas que gerem interesse recorrente. Nesse sentido, o mestre espera que tais aspectos sejam trabalhados nos ensaios.

Dentro do contexto de expectativas sobre o canto na Ciranda há alguns momentos em que as perspectivas individuais entram em negociação, principalmente entre Manoel, Cirilo e Tina. Houve situações, por exemplo, em que Manoel e Cirilo discutiram o sentido de algumas letras conhecidas por ambos há muito tempo, evidenciando duas interpretações sobre

o sentido da música e, conseqüentemente, sobre parte de sua letra. Também presenciemos diversas situações em que Tina e Manoel debatiam a necessidade de tocar algumas músicas que para ela seriam inadequadas, enquanto para ele apresentavam alguma novidade em sua performance, o que seria esperado pela audiência.

Na maioria das vezes as intervenções sobre as respostas são dadas nos primeiros momentos do ensaio, com os cirandeiros sentados nas cadeiras organizadas em círculo. Após esse momento, quando passam a dançar em roda, o mestre puxa canções mais conhecidas, que, por isso, precisam de menos intervenções em relação às letras. Nesses dois momentos do ensaio, as crianças costumam responder com menor frequência aos cantos, o que faz com que Tina suba as melodias, sem preocupação com a tonalidade, para que sua voz se torne mais audível e possibilite que todos possam ouvi-la e juntarem-se no canto.

Quando os cirandeiros passam a ensaiar o canto integrado à dança, começam a surgir as primeiras orientações sobre os gestos, geralmente dadas por Tina e Cirilo. Tina se preocupa mais com os tempos dos passos em relação ao ritmo dado pelo bombo, geralmente tocado por ela. Suas correções demonstram a expectativa de que o grupo mantenha uma relação entre os tempos fortes dados pelo bombo e os passos de maior amplitude, geralmente dados com o pé direito em direção ao centro da roda. Cirilo demonstra maior preocupação com a postura do tronco e braços nos movimentos da Ciranda, esperando gestos mais contidos e cadenciados, com os corpos mais próximos e mãos na altura dos ombros.

Assim, segue-se toda a segunda parte do ensaio, aproximando-se fortemente do que se vê em uma performance pública, com poucas interrupções e com as correções e incentivos sendo feitos durante a prática, através de gestos, olhares, aproximações, sorrisos etc. As intervenções podem se diluir de diversas formas na experiência musical vivenciada por todos os cirandeiros durante os ensaios. Nessa conjuntura, tenho percebido de maneira bastante recorrente uma forma de intervenção realizada pelo mestre que se aproxima das suas formas esteticamente orientadas para sua atuação e existência. O mestre amplia os sentidos de suas canções para cada situação social vivenciada por ele, transformando-as em elementos discursivos para expressar-se de forma mais ou menos indireta e emitir suas opiniões.

Em um ensaio de data não registrada, o mestre direcionou-se para uma cirandeira que havia chegado atrasada, cantando o trecho de uma canção: “você só dá carinho a quem não merece, como padece um coração de cirandeiro”. Nesse momento, todos entenderam o recado dado, mas como foi feito por uma via estética e contextualmente mais maleável do que um discurso falado, sua crítica ao atraso foi dada de forma agradável. Essa forma de atuação foi presenciada inúmeras vezes, pois o mestre Manoel costuma usar tal estratégia de

comunicação com maior frequência do que a fala, geralmente nas situações em que precisa emitir uma opinião ou exercer alguma ação social. Essa postura esteticamente orientada foi percebida em momentos em que Manoel emitia opiniões distintas de alguns cirandeiros, sobre atrasos de outros membros nos ensaios, sobre a postura e comportamentos dos cirandeiros mais jovens entre outros.

Os enunciados apresentados pelo mestre Manoel Baixinho demonstram como sua expressão vocal é esteticamente constituída. Seus comunicados são transformados em atos de fala, próximos dos que Austin (1975) descreve como performativos, com função e exercício social definidos por cada situação. Assim, o mestre elabora um processo de construção de discursos polissêmicos, fortemente dependentes dos seus contextos de uso e da habilidade de interpretação de seus companheiros, o que parece acontecer com certa facilidade.

A parte final do ensaio acontece aproximadamente duas horas após seu início, com a repetição de agradecimento do mestre pela presença de todos, algumas vezes seguida de uma música em ritmo de coco, com todos dançando em clima de festa. Neste momento, completando a experiência interativa do ensaio, é possível perceber que este não se constitui unicamente em um ensejo protocolar de preparação, mas como parte de um processo interativo de construção da performance, baseado em um conjunto de significados individuais e coletivos. O ensaio prepara o grupo para dimensões que vão além da técnica e da estética de sua performance, mas também para a interação social.

3.2 Uma performance pública da Ciranda em maio de 2014

Meados de abril de 2014, já havia mais de um ano de nosso primeiro contato com o mestre Manoel baixinho, em março de 2013. Até então, nenhuma apresentação tinha sido presenciada por nós, pois as poucas que aconteceram, não pudemos comparecer. Essa curta frequência das apresentações reforçava algumas reclamações dos cirandeiros e cirandeiros sobre sua pouca atividade. Entretanto, havíamos presenciado alguns ensaios nesse ínterim e, assim, por meio do contato nesses momentos de preparação e da constante colaboração de Tina, soubemos de uma apresentação da Ciranda no dia primeiro de maio de 2014 em um evento de comemoração e homenagem aos seus 46 anos de existência.

Nesse dia, seguimos em dois carros até o bairro dos Novais, passando pela rodovia BR 230 no sentido da cidade de Bayeux-PB. Chegamos por volta das 18h à procura da rua Marta Pacheco, local onde aconteceriam as atividades. Nos perdemos por alguns instantes, mas, com a colaboração de Tina, ao telefone, logo avistamos uma pequena movimentação de

peessoas, o que parece nos indicar algo diferente na região. Nesse momento, sinto que em mim se misturam o estado de alerta diante de um local ainda desconhecido, principalmente à noite, e as expectativas sobre o que poderia encontrar no evento.

Estacionamos os carros na rua Tenente Cardoso, próximo de um mercadinho e uma farmácia indicados por Tina como pontos de referência para chegarmos ao local. Ao seguir a pé para a Marta Pacheco, passamos por uma pequena lanchonete e por alguns vendedores ambulantes que demonstram contentamento com o movimento daquele dia. Chegamos por trás do palco, um pequeno caminhão em formato de trio elétrico, que, em sua parte superior, sustentava dois pequenos refletores de luz verde e uma faixa com a mensagem: “Associação de Promoção Sociocultural parabeniza o grupo Ciranda do Sol do Mestre Manoel Baixinho Cirandeiras e Cirandeiros pelos 46 anos de existência”.

A mensagem da faixa logo nos deixou uma dúvida. O mestre Manoel Baixinho havia nos informado que o grupo fora criado em 1995, o que lhe conferiria quatorze anos de existência. A partir dessa nova informação, passamos a entender que o grupo recebeu seu nome e configuração atual em 1995, mas suas práticas, fundamentadas na experiência do mestre, já vinham sendo comunitariamente reconhecidas há muito mais tempo. Esse reconhecimento comunitário evidencia a não dissociabilidade entre as práticas musicais do mestre, da Ciranda do Sol e da cultura popular do bairro dos Novais. Com efeito, temos percebido recorrentemente nesse contexto a existência de uma rede de sociabilidades que integra as práticas culturais da comunidade, com forte trânsito de integrantes e significativo apoio e reconhecimento entre os grupos.

Ao observar a movimentação das pessoas envolvidas na organização ocupando o espaço em frente ao caminhão, percebo que o palco será o chão, utilizando apenas a aparelhagem sonora e a iluminação do trio. Ainda, a movimentação das pessoas, a sensação de interação comunitária, a multiplicidade de sons e outros sentidos alertados neste momento me fazem lembrar da experiência vivida no bairro Manguinhos, em Cabedelo-PB, observando a performance da Nau Catarineta. Assim que chegamos no festejo, comentamos como ali também haviam diversos mundos musicais que pareciam estar em diálogo e passamos a perceber alguma forma compartilhada de construção da performance da cultura popular em nossos contextos de estudo.

Esperando o início das apresentações, percebo que o público presente é bastante diversificado, algo notado principalmente pelas vestimentas, pela organização em pequenos agrupamentos e por comportamentos mais ou menos característicos de grupos sociais distintos. Ao fundo, por baixo de uma pequena tenda, e nas calçadas próximas ao caminhão,

vejo os integrantes de grupos de cultura popular perceptíveis pelas roupas e acessórios distintos daqueles usados em situações cotidianas. Alguns evidenciam sua transitoriedade entre os grupos, vestindo saias em palha amarrada do Maculelê, com os rostos pintados de personagens do Cavalo Marinho e usando a camisa da Ciranda. Outros também reforçam o caráter comunitário e dialógico do bairro, com roupas e comportamentos que indicavam a constituição de um grupo de dança de rua, algo ainda por mim inesperado em um evento de cultura popular. Adicionalmente, há um conjunto significativo de pessoas com interesse acadêmico no evento, como nós, portando câmeras fotográficas, gravadores e demonstrando constante aproximação com os moradores para conversar. Deste conjunto de pessoas, noto ainda forte presença de estudantes e professores de dança e artes visuais da UFPB, alguns vestidos com roupas leves, coloridas e esvoaçantes, promovendo em mim, ao se juntarem com todos os outros grupos citados, uma sensação que só consigo descrever como “interessante e interativa”.

Essa conjuntura interativa representa uma parte da rede sociocolaborativa mais próxima dos eventos de performance. Ainda que as diversas coletividades apresentem sentidos distintos para sua participação, há alguns elementos centrais para a construção da performance da Ciranda. Com base em Becker (1982), penso que todos os presentes contribuem de alguma forma com dimensões materiais ou humanas para a construção de uma rede de cooperação para a construção do evento de performance bem com para suas dimensões convencionais estruturantes. A produção de vídeos, fotografias, relatos e outras formas de compartilhamento de experiências, além da própria participação na performance, contribuem para o processo construção das performance da Ciranda.

Passa-se quase uma hora e não vejo movimentação de início das atividades, o que me deixa ansioso. Entretanto, o tempo de espera também me parece importante, pois me sinto mais ambientado, conseguindo estabelecer maior objetividade em meu olhar, que até então estava desnorteado pela quantidade de informações novas. A sensação de simultaneidade vivida nesses momentos de reconhecimento do ambiente me faz querer habilidades maiores para descrever a transversalidade das informações. Elas são transversais porque seu entendimento passa pela percepção corporal, pelas interpretações subjetivas e pelas reações interativas. Assim, eu ando pelo ambiente e ele por mim, produzindo uma experiência que acredito ser mais bem entendida pela descrição das formas como me sinto.

Acredito, baseado em Kisliuk (2008), que a etnografia da performance musical nos desafia a apresentar ou representar as práticas musicais como experiência, uma vez que estamos dentro de um processo de compartilhamento de vivências musicais e, portanto, de

vidas humanas. Entendo, portanto, que esse processo nos traz a responsabilidade de entender as experiências vividas e compartilhadas entre mim e as pessoas com as quais interajo nos contextos de performance.

Continuando... percebo que os vários pequenos grupos de pessoas organizados na rua começam a se desfazer e direcionar-se para um ponto em comum, próximo ao caminhão. Assim, noto a proximidade da primeira apresentação, que foi prontamente anunciada pelo apresentador, membro da Associação de Moradores, chamado por todos de Carlinhos. Com isso, saio por um momento de um estado de maravilha com a multiplicidade de informações, e me direciono à procura de uma boa distância para observar e realizar as gravações de áudio, minha principal incumbência no momento.

O primeiro grupo a se apresentar é a Capoeira Terra Firme, seguido pela Escola de Capoeira Afro-Nagô, União dos Grupos de Dança, Os Bambas, Capoeira Angola Comunidade, Cavalinho Infantil Sementes Mestre João do Boi e, ao final, a Ciranda do Sol. Todos os grupos se apresentam contando com o olhar e respostas atentas do público presente, construindo uma sensação de cumplicidade performática que me faz pensar que tais práticas culturais são elementos articuladores dos diversos mundos ali presentes. Aqui, realizo um salto para a última apresentação, da Ciranda do Sol, principal foco de reflexão no momento.

O apresentador cumprimenta os presentes e logo após anuncia a apresentação da Ciranda, já perto das 21h:

- Apresentador: [...] Cadê os cirandeiros?... Cadê a roda? Cadê a roda dos cirandeiros. Abram espaço porque a ciranda vai se apresentar...

Os grupos de pessoas em frente ao caminhão começam a se dispersar em direção às calçadas para liberar o espaço central para a Ciranda. Enquanto isso se escutam algumas batidas na caixa, seguidas pelo bombo, aparentemente testando a sonoridade dos instrumentos no ambiente ao mesmo tempo que em que reforçam o chamado para a formação da roda, ainda articulado com informações verbais:

- Apresentador: Abram espaço que a ciranda vai se apresentar.

- Tina: [...] pessoal da Ciranda chega pra cá, por favor! Pessoal da Ciranda aí, por favor, chega pra cá, rapidinho. A gente tem poucos minutos, vamo simhora, pessoal, respeitar o horário. Atenção dona Maria Isabel, por favor, chega pra cá, dona Verônica. Pessoal da Ciranda aí por favor!

Os sons instrumentais continuam e parecem surtir mais efeito na integração das pessoas. Soam dois ganzás se misturando às conversas que agora parecem ter como tema a Ciranda, com comentários dos cirandeiros e da audiência sobre o início da apresentação, sobre expectativas da apresentação, sobre as roupas e outros aspectos que não consigo perceber de forma clara. Os instrumentos do grupo passam pelas mãos de alguns cirandeiros, que tocam ritmos característicos da performance da Ciranda, experimentando algum tipo de interação entre sons, gestos e trocas de olhares e sorrisos.

A sonoridade produzida nesse contexto, articulando instrumentos, conversas e sorrisos possibilita uma forma de comunicação social que me parece criar o clima necessário para a interação inicial da Ciranda. Nesse sentido, um tipo diferenciado de comunicação social é estabelecido, como um modo alternativo de gerenciar as interações (BAUMAN, R.; BRIGGS, 2006; BLACKING, 1979). Assim, o fazer musical em sua amplitude já se configura como um modo de ação social, levando-nos a defender a sua compreensão por meio dessas relações interativas (BLACKING, 1979, 2007).

Aos poucos, começam a se organizar ao centro os instrumentistas e o mestre Manoel Baixinho, que empunha o único microfone disponível e se mantém sentado em uma cadeira, devido ao seu recente problema na perna que o impede de ficar de pé por muito tempo. Na parte interna da roda, ainda formação, estão os componentes desse pequeno grupo instrumental, em formato de um círculo mais ou menos estabelecido. A parte instrumental é composta por um bombo, tocado por Tina, uma caixa, tocada por Naldinho, e dois ganzás tocados por dois garotos que se revezam com outros integrantes de idades próximas.

O círculo externo se forma majoritariamente com integrantes da Ciranda, visualmente destacados por vestirem uma camisa branca com o nome do grupo estampado em sua parte frontal e, no caso das mulheres, acompanhada de saia de chita. Algumas pessoas da audiência já integram o círculo, mas me parece haver uma convenção implícita de que o grupo deveria começar sozinho e, aos poucos, integrar outros dançantes. Essa minha percepção se baseia principalmente na lembrança de uma fala do mestre Manoel Baixinho em uma de nossas conversas. Ele havia destacado que o grupo apresenta uma dança “faceira”, de forma mais leve e cadenciada, sem os habituais saltos que as pessoas fazem em outras cirandas. Assim, acredito que quando o grupo começa a dançar demonstra parte de suas convenções sobre o comportamento a ser seguido por todos posteriormente.

O início mais restrito aos membros do grupo promove mais facilmente o compartilhamento dessas convenções. Baseado em Becker (1982), penso que esse processo parece ligado ao fato de que convenções estabelecidas em contextos semelhantes buscam a

preparação da audiência para que seus membros se integrem na prática de forma mais próxima das expectativas do grupo. Nesse sentido, a busca pelo engajamento da audiência apresenta algumas convenções que não significam necessariamente restrições. Ao contrário, com base em Goffman (2010), penso que esse processo tem como finalidade regular o envolvimento mútuo dos agentes em performance, definindo as expectativas de performance a serem negociadas.

Mais uma vez, Tina inicia o diálogo com o público, apresentando o grupo e convidando todos os interessados a se integrem:

- Tina: Essa é a Ciranda do Sol do mestre Mané Baixinho aqui do Bairro dos Novais. A Ciranda do Sol realiza ensaio todos os sábados na Associação [dos moradores do bairro] aqui em Carlinho, bem pertinho pessoal, a partir das 15 horas. O pessoal que quiser fazer parte da Ciranda não paga nada não; é gratuito; 0800! Beleza? Pessoal que não tiver fazendo nada, as senhoras, as criança e adolescente que quiser fazer parte da cultura popular, é só procurar um de nós.

Logo em seguida, Tina passa o microfone para o mestre, que continua:

- Manoel: pessoal, boa noite! Como é que vai vocês, tudo bom? Prazer, estar aqui com vocês mais uma vez, né. Estar aqui na Marta Pachico, [...] Pacheco [corrigindo o nome da rua], convidados pelo amigo Carlinho da Associação. Não vou demorar muito tempo porque eu vou viajar ainda hoje viu [brincando sobre o pouco tempo para se apresentar].

Os cumprimentos iniciais são reforçados pela música *Boa Noite Mestre* [FAIXA 01], primeiramente entoada sem o acompanhamento instrumental. Ao ouvir as frases iniciais da música imagino que seu canto sem acompanhamento evidencia de forma mais clara a mensagem presente na letra bem como a estrutura do canto em solo e resposta, bastante característico do grupo.

Solo	Hoje eu vim brincar Com muita animação Meu coração pede Que eu assuba num balão	Coro	São dois lampião Dentro de um azul celeste boa noite mestre quando eu for me aperte a mão
------	--	------	--

Nesse momento, pareceu-me inevitável outra comparação com a experiência vivida na observação do primeiro evento de performance da Barca Nau Catarineta. Como o grupo apresenta características cênicas distintas, menos ligadas às dimensões dramáticas, como na Barca, parece haver menor quantidade e diversidade de informações visuais, levando-nos a

querer ouvir melhor as letras, buscando alguma mensagem que guie nossos sentidos, interações e interpretações. Levando em consideração tais características, as letras estão integralmente transcritas no intuito de evidenciar parte do processo interativo da qual fazem parte.

Com base nas perspectivas de Turino (2008a) sobre a performance participatória, acredito que essa característica de menor quantidade de informações também é uma forma de ampliação dos significados no contexto de performance. A estrutura de organização mais simplificada e o maior potencial para uma performance participatória da Ciranda possibilita que haja formas distintas de engajamento e de interação. Embora haja menor quantidade de aspectos sensoriais a serem percebidos, pode haver maior quantidade de pessoas integrando a prática. Nesse sentido, concordo com Blacking (1979) ao defender que os significados em performance são produzidos nas interações em torno dos elementos sensoriais e não necessariamente neles. Assim, torna-se possível uma grande amplitude das experiências vividas pelos sujeitos e dos significados produzidos.

Ao mesmo tempo em que a letra demonstra uma forma de apresentação do grupo, ao dizer “Hoje eu vim brincar / com muita animação”, a roda vai sendo estabelecida, com os braços aproximando os corpos e preparando todos para os movimentos iniciais. As respostas dadas pelo coro não são cantadas no microfone, restrito ao mestre, o que dificulta um pouco a compreensão da letra e me faz perceber a preocupação de alguns cirandeiros a respeito da necessidade de mais um microfone.

Logo na primeira repetição, entram os instrumentos na produção do acompanhamento rítmico, que se manterá durante a apresentação, levando os corpos a se moverem, estabelecendo para a audiência a percepção de sua dança “faceira”. Os cirandeiros se posicionam de forma bastante próxima entre si, de braços dados e com as mãos levantadas na altura do tórax, algo pouco convencional em um senso comum sobre a dança da Ciranda, que geralmente se faz com as mãos dadas e braços levemente estendidos para baixo. Essa postura me pareceu importante para o controle dos movimentos, que não deveriam ser expansivos, proporcionando a organização cadenciada dos passos, defendida como identidade do grupo e como algo importante para a movimentação segura dos cirandeiros mais idosos.

Embora a performance da Ciranda seja majoritariamente participatória, é importante ressaltar que tal formato pode conter algumas normas de participação (TURINO, 2008a). Como destacado anteriormente, o grupo não apresenta normas fechadas para a integração da audiência, mas comunica suas convenções a serem colocadas em diálogo. Esse processo de negociação entre as convenções dos grupos de cultura popular e as expectativas de sua

audiência é algo recorrente, demonstrando como as performances são compostas por processos sociais dinâmicos (FERRERO, 2007; TRINDADE, 2011).

A música é cantada por quatro vezes e logo é emendada com a canção *Chorei, chorei* [FAIXA 02]. Nesse momento é possível perceber que o grupo notou a pouca intensidade das vozes do coro, o que levou o mestre a compartilhar seu microfone com Tina e Naldinho, que se aproximavam dele para que o aparelho captasse o canto de resposta. Ainda, tornou-se mais perceptível para mim que não havia uma clara preocupação com a manutenção de uma afinação próxima à do canto do mestre, revelando maior intenção em se fazer ouvir a letra e incentivar seu acompanhamento, reforçando a característica de coletividade na parte responsorial.

Solo	Chorei, chorei, chorei Quando você me disse que ia embora	Coro	Não vá agora Espere mais um pouquinho Não vá deixar sozinho Quem te ama e te adora
------	---	------	---

Os elementos negociáveis no processo de interação começam surgir, dentre os quais se destaca nesse momento a afinação, aspecto que não é tão importante quanto outros, como a dança e a participação coletiva nas respostas do canto. Ainda, com base em Becker (1982), penso que o processo de negociação dos aspectos convencionais leva em consideração o nível de proximidade de cada sujeito com o contexto. Nesse sentido, a afinação pode ser inexata para membros do grupo e para membros da audiência, mas a manutenção rítmica do canto e da dança é esperada de todos, com especial atenção dos cirandeiros.

Algumas pessoas que até então apenas assistiam o grupo começam a integrar a roda, aumentando-a e tornando mais diversificados os seus gestos. Então, parece-me haver um pequeno momento de ajuste comportamental entre as convenções da dança faceira e da ciranda no senso comum. Os participantes da audiência tendem a manter os braços estendidos e a fazer grandes saltos ao ouvir os tempos fortes da música reforçados pelas batidas do bombo. Nesse momento percebo a atuação do mestre Cirilo, que permanece fora da roda, caminhado por perto das pessoas e indicando a elas como fazer os gestos mais contidos, promovendo um diálogo gestual interativo na tentativa de equilibrar a prática performática do grupo.

O processo visual de negociação entre as expectativas do grupo e da audiência geralmente é realizado por Cirilo, auxiliado por conduções temáticas realizadas pelas letras cantadas pelo mestre Manoel. Tais ações evidenciam como as práticas culturais podem acontecer ao mesmo tempo como canais e conteúdos de comunicação, assim como já

destacou Richard Bauman (1975) sobre a fala como performance cultural. Nesse sentido, as ações de Cirilo, ao mesmo tempo em que informam e produzem conhecimento sobre as práticas da Ciranda, servem como meio para se comunicar com a audiência, transcendendo os significados iniciais. Portanto, penso que o corpo do cirandeiro, com base em Zumthor (2007), pode ser entendido como significativo elemento mediador das experiências em performance, gerando informações e interpretando as respostas dadas a elas.

Logo é emendada a música *Santa Teresa* [FAIXA 03], o que me leva a remontar algum passado da ciranda, principalmente por causa da condução temática ligada ao trabalho em usinas de cana de açúcar. Acredito que essa relação não seja frequente em uma audiência mais passageira, sem proximidade com tais contextos. Provavelmente, percebi tal proximidade em função da minha preparação para a pesquisa, com leituras e buscas por bases históricas sobre tal prática. Ainda, penso que tais memórias podem surgir em pessoas mais idosas com alguma relação com a prática da ciranda e com os contextos sociais dos quais fazia parte.

Solo	Santa Teresa deu dois apito Foi tão bonito Que se ouviu em Nazaré Se ouviu em Nazaré	Coro	Os operários se levanta às quatro horas Vão trabalhar na Usina São José Na Usina São José
------	---	------	--

Ao ouvir as repetições cantadas pelo mestre, noto que parece haver recorrência de pequenas alterações melódicas no canto solo, me deixando interessado nas habilidades interpretativas de Manoel Baixinho, que já vinha me intrigando por sua capacidade de composição. Desde o primeiro encontro com ele, eu já havia me admirado por sua capacidade criativa, que foi me surpreendendo em cada dia de convívio desde então.

O processo criativo do mestre parece caminhar na direção de sua audiência, buscando formas de aproximação, identificação e engajamento. Com base em Goffman (2010), entendo que essas são algumas estratégias para que o grupo apresente elementos para abertura de uma interação. Nesse sentido, é possível destacar pelo menos três aspectos importantes que demonstram parte dessas estratégias: 1) a condução temática das letras, apresentando relações com experiências de vida dos sujeitos; 2) o destaque de uma proximidade geográfica, evidenciando o compartilhamento de situações de vida comuns ao nordestino e; 3) a articulação desses elementos pela estética do canto, apresentando uma sonoridade vocal próxima dos repentistas e emboladores. Nesse sentido, as experiências compartilhadas e os significados produzidos parecem estar de alguma forma relacionados a

algum tipo de convenção (BECKER, 1982; BLACKING, 1979), com a qual os aspectos sensoriais da performance se relacionam. Portanto, a partir das relações entre sonoridades, letras, visualidades e outros aspectos os sujeitos encontram alguma relação entre essa experiência perceptiva e suas outras experiências de vida, seja por analogias com outras experiências sociais ou com outras músicas (TAGG, 2013; TROTTA, 2008, 2013; TURNER, VICTOR W., 1996).

Começa outra música, *Mestre Baixinho* [FAIXA 04], com uma melodia que logo indica um modo menor, pouco recorrente nas músicas que até então eu tinha ouvido. Ainda, a letra me leva a pensar sobre a afirmação identitária do grupo, algo que já vinha me chamando a atenção pelas conversas e participação nos ensaios. Além da evidente forma de dançar, foi reforçado, nesse momento, a ideia de que a figura central do mestre também se caracteriza como elemento fundamental na construção de uma perspectiva sociocultural sobre o grupo.

Solo	Mestre Mané baixinho Sua fama já pegou Aqui tem quem lhe imite Mas não tem como o senhor	Coro	Mestre arroche o bombo E não pare de brincar Quando eu não existir bote outro em meu lugar
------	---	------	---

Ao olhar para a faixa de homenagem estendida no caminhão, cuja informação transcende o período de criação “oficial” do grupo, e ao ouvir a letra cantada pela Ciranda, percebo a importância do saber cultural reunido no mestre Manoel Baixinho e, principalmente, o seu reconhecimento comunitário, articulado no evento e nas práticas musicais interativas de seu grupo. Assim, a partir dessas percepções momentâneas, começo a acreditar em conduções temáticas mais gerais que norteiam as composições do mestre e as práticas musicais da Ciranda, algo que no momento da observação não consigo mais desenvolver [tais temáticas serão tratadas no Capítulo VIII].

Diante da interrupção das minhas interpretações, começo a mudar meu foco e a perceber um padrão nas variações dos instrumentos, havendo maior recorrência no bombo e no ganzá. No momento, não consigo definir a quantidade exata de variações do bombo, mas me parece certo que não há variações na caixa, enquanto o ganzá apresenta apenas uma. A variação do ganzá consiste no aumento de sua densidade e intensidade sonora, sendo tocado mais forte e com mais notas no mesmo espaço de tempo que ocupa em sua prática recorrente. Mestre Naldinho, em conversas anteriores nos ensaios, já havia me dito que essa prática foi introduzida pelo mestre João do Boi, quando fazia parte da orquestra da Ciranda. Segundo

ele, essa prática foi utilizada para fazer referência ao contexto do culto da Jurema, do qual mestre João fazia parte.

Essa informação evidencia a circularidade de informações dentro da cultura popular, com forte trânsito musical entre os grupos, produzindo diversos significados sobre suas práticas. Tais características parecem bastante evidentes, tendo sido amplamente descritas na literatura brasileira (BARROS, 2009; CHADA, 2006; DINIZ, F., 2011; MELO, Rodrigo, 2011). Assim, a percepção de compartilhamento de informações, práticas e significados entre os grupos nos leva a reforçar a perspectiva de que a cultura popular é uma manifestação dinâmica e não fronteiriça.

Ao ouvir a música *Ô cirandeira* [FAIXA 05] retomo novamente a percepção do estabelecimento de uma convenção sobre a forma de dançar, como se ouvisse um pedido para que cirandeiros e cirandeiros pisassem devagar no chão e produzissem movimentos mais leves. Ainda, ao ouvir o restante da música começo a entender que há nas letras da ciranda um caráter fortemente polissêmico, que até então tinha sido entendido por mim de forma parcial. Assim, acredito que para cada pessoa no evento de performance, as músicas possuem distintos significados, mas que, em algum momento, parecem estar em diálogo, pois sinto que estamos integrados e comungando algo.

	Ô cirandeira		No vai e vem do teu corpo
Solo	Pise devagar no chão	Coro	Me enlouquece
	Não maltrate o coração		Traz amor a quem merece
	Que te ama e te quer bem		Pra ganhar amor também

Embora haja uma diversidade de interpretações subjetivas sobre a canção, também existem elementos mais notáveis em dimensões coletivas. Essa percepção coletiva é guiada pelas principais intenções comunicativas do grupo, voltadas para a apresentação de conteúdos performáticos. Assim, a comunicação performática é socialmente construída e esteticamente orientada na direção das definições sobre as condutas de seus agentes (BAUMAN, R.; BRIGGS, 2006).

A música, tematicamente conduzida pelos gestos coreográficos da cirandeira, representa de forma significativa o caráter interativo percebido nos eventos de performance. Centralizados por uma experiência sinestésica que emerge das expressividades corporais, os processos interativos parecem ser construídos por uma relação entre sentimentos diversos que são expressados pelos agentes performáticos, percebidos de diferentes formas e comungados a partir de algum tipo de identificação e reconhecimento mútuo.

Nesse processo interativo e de comunhão, percebo que há muitas pessoas da audiência compondo a roda, o que leva o Mestre Cirilo a manter sua função coletivamente aceita para negociar os gestos. Dessa vez, com um número maior de pessoas, os movimentos tornam-se menos contidos, levando-me a uma percepção de prática coletiva mais próxima da perspectiva da audiência e menos próxima das perspectivas convencionadas da Ciranda do Sol. Noto que esse diálogo interativo acontece sem conflitos, articulando de forma pacífica as convenções presentes na construção de uma coletividade perceptivelmente significativa para os presentes.

O resultado desse processo de negociação parece alcançar significativo grau de coletividade. Essa flexibilização de normas e a busca pela coletividade proporciona uma prática cultural inclusiva e contrastante com a estrutura social vigente (TURNER, VICTOR W., 1996). Principalmente no que diz respeito as gestos, a performance começou com um diálogo sobre eles apontando expectativas de performance aparentemente distintas entre o grupo e a audiência. Embora o grande número de pessoas da audiência tenha levado à prática de forma mais tendenciosa às suas expectativas, o processo não demonstra conflitos. Nesse sentido, a sensação de coletividade tornou-se bastante perceptível.

O canto é finalizado, seguido da indicação de parada dos instrumentos dada pelo mestre. O apresentador já se aproxima na direção do mestre Manoel Baixinho que lhe passa o microfone. Então, inicia-se um momento de homenagem a ele:

- Apresentador: Eita! Não acabou não hein! Não desmancha a roda, não. Não acabou não! É a Ciranda do Sol do mestre Manoel Baixinho, Cirandeiros e Cirandeiros! Agora a gente convida a presidente da associação de promoção sociocultural para entregar uma homenagem a este grupo que tanto contribui para a cultura da Paraíba. Cadê ela? Cadê Luzinete? Cadê Luzinete? Cadê Luzinete para entregar ao mestre Manoel Baixinho a homenagem deste grupo que tanto contribui aqui na cultura do Bairro dos Novais. Abre espaço para a foto Luzinete.

- Tina: A Ciranda do Sol, mestre Manoel Baixinho, Cirandeiros e Cirandeiros agradece pela homenagem. Até porque ninguém até agora teve a intenção de homenageá-la. Tá certo!? A gente tem que homenagear as pessoa, fazer as festa para as pessoas, enquanto tá vivo; depois que morre não adianta mais. Né!? Agente sente feliz. Obrigado pessoal. E quando morre a gente tem que fazer, né, também para não fazer desfeita, né. Não desfazer... Obrigado, parabéns mestre Manoel Baixinho e a Ciranda! [...]

Enquanto isso o mestre recebe seu presente, desembulha e mostra a todos. Trata-se de um certificado, emoldurado em vidro, de reconhecimento e agradecimento por seu trabalho na cultura popular através da Ciranda. Tina pega o presente e ergue o mais alto possível para

que todos possam ver e aplaudir. Assim, somam-se a voz do apresentador reforçando o pedido de palmas, as vozes e palmas do público, os sons da caixa e do ganzá e, ao final, o bombo tocado por Tina, que já passara o objeto para outra pessoa segurar enquanto o grupo retoma o canto.

O mestre começa a cantar a letra “Ô cirandeira, teu ciran...”, ele interrompe o canto e muda a melodia cantando novamente “Ô cirandeira, teu cirandeiro te chama...” e não continua, pois os instrumentos também pararam. Logo percebo que o mestre puxou uma canção cuja resposta os cirandeiros não haviam decorado. Tina pede que ele mude a canção e ele logo começa a cantar outra.

A iniciativa do mestre me pareceu ser resultante de sua interpretação do contexto e uma consequente busca por alguma inovação temática para interagir com a audiência. Essa postura exige certa flexibilidade do grupo diante das interpretações e ações do mestre. Entretanto, isso depende da preparação nos ensaios, que, como destacado no início, estavam mais raros.

Então, a música cantada passa a ser *Luiz Gonzaga* [FAIXA 06]. Tratando-se de algo parecido com um recomeço, a música, assim como a primeira cantada na noite, começa só com a voz do mestre, mas passa a ser acompanhada pelos instrumentos antes que fosse terminada a sua primeira frase.

	Luiz Gonzaga		Eu já notei
Solo	deixou saudade pra nós	Coro	que todo mês de agosto
	A sua voz		Brasil chora com desgosto
	Deus levou mas eu chorei		Sentindo falta do rei

Ao ouvir a música, parece-me haver maior recorrência da forma ABB no canto das músicas da Ciranda, demonstrando a importância em se repetir a parte do coro para que todos, cirandeiros e audiência, possam cantar e participar. Diante disso, parece haver uma busca por uma performance cada vez mais participatória, na qual todos podem encontrar ações em que podem colaborar (TURINO, 2008a). Com a recorrência de formas que permitam a audiência ouvir com mais atenção e acompanhar as respostas do coro, seus membros podem a partir de então cantar e dançar, exercendo maior quantidade de funções e estabelecendo outras formas de interação e compartilhamento de experiências.

Assim que percebo tal recorrência, o mestre inicia uma música que não apresentou uma parte de resposta coletiva, o que me deixou em dúvida sobre sua forma, sem saber se a música de fato era para o mestre cantar sozinho ou se era outra música nova e, portanto,

desconhecida dos outros cirandeiros, levando-o ao canto solo. Outro aspecto seria a possibilidade de haver elementos improvisados na música, pois o mestre parece fazer referência ao local de sua apresentação, a rua *Marta Pacheco* [FAIXA 07]. Entretanto, pude ouvir a letra posteriormente da mesma forma como foi cantada neste dia, descartando essa possibilidade.

Solo	Marta “Pachico” agora tem caminhão Carrega milho e feijão Do mato pra capital	Coro (?)	Meio do caminho Apanhar seus passageiros Vai fazer seu paradeiro Lá no mercado central
------	--	----------	---

Posteriormente, entendi que essa música representava mais uma interpretação do contexto social realizada pelo mestre, mas sem o acompanhamento do grupo, devido à escassez de seus ensaios. A referência à rua na qual estavam funcionou como um reconhecimento do espaço como local de produção da cultura popular do bairro. Com base nas perspectivas de Butler (2013), penso que, ainda que a letra não apresentasse tais aspectos discursivos, a simples referência ao nome da rua transformou uma simples declaração em um ato de fala, através do qual o mestre evidenciou o espaço como algo importante a ser notado e, de alguma forma, reverenciado.

Logo o mestre inicia a música *Os Coqueiros* [FAIXA 08], fazendo referência ao ambiente litorâneo, espaço bastante apresentado nos discursos dos cirandeiros como um bom lugar para se dançar Ciranda. A música ainda apresenta uma articulação temática bastante frequente, destacando uma localização geográfica e os personagens, que produzem sentimentos e ações.

Solo	Eu vi o coqueiro balançar Eu ouço a sereia cantar	Coro	É na beira da praia É na beira do mar O meu amor me chamando para se banhar
------	--	------	--

A música é cantada por três vezes e logo é seguida por *Ouro em Pó* [FAIXA 09]. Nesse momento, percebo que depois do momento da homenagem, a performance do grupo passou a apresentar um caráter mais intenso, com as músicas cantadas de forma mais próxima uma da outra, com menor quantidade de repetições. Assim, a Ciranda parece conduzir sua performance para um momento de clímax, para que todos possam a se engajar ainda mais, produzindo uma sensação unidade, deixando cada vez menos clara a distinção entre cirandeiros e audiência.

Solo	Se você não me queria Pra que me acarinhou Deixasse eu viver sozinho Sem carinho e sem amor	Coro	Vai ver meu amor Vai só Vai ver meu amor É ouro em pó
------	--	------	--

Esse processo passa por um conjunto de sensações individuais de satisfação ao integrar a performance da Ciranda, que, assim como descrito na Barca, estão articuladas pelo crescente equilíbrio entre os desafios apresentados e as habilidades de cada sujeito, de forma semelhante ao que fora descrito sobre a Barca e do que Csikszentmihalyi (2013) denomina como estado de fluxo. Adicionalmente, a percepção de integração com os outros, com normas mais flexíveis possibilita a maior sensação de coletividade, também próximas das formas de congregação ritual descritas por Turner (1996). Diante desse processo, o grupo parece buscar uma performance plenamente participatória, nos termos de Turino (2008a).

Dessa forma, seguiram-se músicas que pareciam bastante conhecidas por parte da audiência, apresentando um forte engajamento no canto e na dança. A música *Vai vai* [FAIXA 10], cantada logo em seguida apresenta uma estrutura no canto de resposta que possibilita maior participação da audiência, pois se divide em duas partes, sendo a segunda parte com letra de maior facilidade de assimilação e contando ainda com uma repetição, possibilitando o engajamento no canto.

Solo	Meu amor quando me viu, Sorriu e falou Me perguntou Baixinho de onde vem?	Coro	Eu disse Maria Não tenha cuidado Eu tava pensando Em você meu bem Vai vai vai Vem vem vem Não te desprezo Pelo amor de ninguém
------	--	------	---

Na terceira e última repetição, Tina solicita de forma direta a participação de todos dizendo “vai vocês”, reforçando o caráter participativo apresentado pela estrutura de resposta do canto, reforçando o processo de engajamento, que se intensifica com a entrada de outras pessoas na roda. Nesse mesmo direcionamento o mestre logo inicia a música *Penha* [FAIXA 11], com resposta de fácil compreensão, cantada de forma entusiasmada por todos.

	Você passou		Penha
Solo	lá no pé do cajueiro	Coro	Ô Penha,
	E não deu		Você não tem
	Um adeus a ninguém		O carinho que a outra tem

O mestre repete a música apenas uma vez e logo inicia *Essas menina* [FAIXA 12], aparentemente buscando apresentar a maior quantidade possível de músicas dentro do tempo disponível, aumentando a densidade de informações produzidas e maior intensidade na experiência performática. Diante da intensidade da prática musical, composta, entre outros aspectos, pela sonoridade das vozes e dos instrumentos, pelos corpos em movimento, pelas saias em movimentos leves e pelos olhares e sorrisos trocados, diminuem ainda mais as preocupações com aspectos pouco relevantes para o momento, como, por exemplo, a afinação. O canto de resposta, mais perceptível pela voz de Tina, amplificada pelo microfone, apresenta movimentos melódicos próximos de uma expectativa mais ampla dos cirandeiros. Com efeito, não há uma definição clara das alturas cantadas, apresentando um contorno melódico resultante de alturas próximas, cantadas por todos os respondentes.

	Essas menina de hoje		Tão desprezando os solteiro
Solo	Que tão trajando	Coro	Para amar
	encarnado, encarnado		Os casado, os casado

A música *Ciranda em baião* [FAIXA 13] é cantada direcionando o discurso para um sujeito do sexo masculino, algo pouco recorrente em suas performances, geralmente direcionando-se ao sexo feminino. Tal adaptação reflete a inserção de um indivíduo presente no momento de performance, o organizador do evento, Carlinhos, que posteriormente teve sua inserção reforçada no discurso musical pela enunciação de seu nome, quando o mestre cantou “Carlim pediu pra eu cantar uma ciranda em baião...”. Essa forma de adaptação das letras aos contextos de performance reforça a perspectiva de atuação social do mestre por meio de seu canto, aumentando os significados da música por meio de uma forma de retribuir a homenagem recebida na noite.

	Ele pediu pra eu cantar		Eu não sou dois sou um só
Solo	Uma ciranda em baião	Coro	Não posso tá lá e cá
	Eu disse não canto não		Essa ciranda é faceira
	Porque meu tempo não dá		É pra você se balançar

Assim como fez anteriormente, citando a rua Marta Pacheco, o mestre evidencia o nome do organizador do evento como forma de agradecimento. Nesse sentido, há uma ação social de agradecimento por meio do discurso apresentado, de forma semelhante às concepções de Austin (1975) sobre os atos de fala. Essa canção recorrentemente é colocada como fonte de ações desse tipo, destacando seu potencial comunicativo e de atuação nos contextos de performance. Sua letra é carregada de possibilidades interpretativas, colocando-se como importante fonte para a comunicação de conteúdos sobre a performance (BAUMAN, R.; BRIGGS, 2006), como gerenciadora de comportamentos (BUTLER, 2013) ou como mediadora de aproximações e engajamentos sociais (GOFFMAN, 2010).

Logo após, o mestre canta *Sete socó* [FAIXA 14], composição de seu mestre, João Grande, música com características formais e temáticas semelhantes às ouvidas até então, o que nos leva a perceber as influências de seu antecessor na construção das formas de composição e performance de Manoel Baixinho. Nesse momento, diante dos olhares e expressões daqueles que compõem a roda e daqueles que compõem o pequeno grupo instrumental, parece-me que a apresentação se encaminha para um desfecho, pois já haviam sido cantadas uma boa quantidade de músicas e os corpos já suados aparentavam alcançar o estado de interação esperado na performance.

	Eu tava lá no olho da palmeira		Eu vi sete socó se coçando
Solo	A cirandeira	Coro	Meu bem eu vi
	Me chamou venha pra cá		Sete socó se coçar

Ainda que pareça se aproximar o final da apresentação, os instrumentos são tocados com o mesmo vigor e o canto ao microfone se mantém forte. Nesse mesmo ímpeto, inicia-se a música *Quando você se sentir abandonada* [FAIXA 15], cuja letra reflete um momento interessante após cerca de vinte minutos de performance, no qual os sentimentos, independentemente de suas naturezas positivas ou negativas, estão ligados à experiência de dançar e tocar ciranda, possibilitando a aproximação e compartilhamento de sensações diversas, criando certa unidade entre os agentes de performance [cirandeiros e audiência].

	Quando você		Faça o favor
Solo	Se sentir abandonada	Coro	Não chore e nem fique aflita
	Tão desprezada		Liga o rádio passe a fita
	Sentindo saudade e dor		Na ciranda do amor

Acredito, com base em Turner (1996), que essa unidade ocorra principalmente por causa da evocação de experiências passadas que são relacionadas por alguma proximidade estrutural com a experiência de performance. As relações entre músicas podem ser estabelecidas, entre outros aspectos, por proximidades entre sonoridades, gostos e contextos sociais (TAGG, 2013; TROTTA, 2008) e, por meio desse processo, significados são compartilhados e uma maior sensação de coletividade por ser desenvolvida.

A certeza de proximidade do término surge com a música *Adeus* [FAIXA 16], claramente um canto de despedida. Entretanto, a música não tem suas respostas bem ouvidas por que os respondentes estão preocupados com um indivíduo embriagado que entrou na roda agindo de forma muito distante das convenções de comportamento esperadas.

Solo	Dono da casa Dê-me adeus que eu vou embora Já tá na hora Eu já vou me arretirar	Coro	O passarinho Carrega pena no bico Vou embora, o senhor fica Dentro do seu bangalô
------	--	------	--

O homem abraçava demasiadamente as mulheres, algumas vezes batendo com a cabeça nos integrantes da roda. Durante o canto é possível perceber Naldinho chamando sua atenção na tentativa de conter suas ações. Como não parece haver efeito, a roda vai perdendo a sua centralidade na interação até que a música é interrompida.

Enquanto Naldinho repreende o homem, utilizando sua reconhecida autoridade como policial militar, Tina tenta manter alguma ligação com os presentes, cantando a letra “*O meu navio anda no mar; [falando] sempre tem que ter um né pessoal?; [cantando] meu navio anda no mar, anda no mar, anda no mar, meu navio anda no mar...*” Entretanto, essa tentativa não surte o efeito desejado e a atenção se volta para o conflito na expectativa de alguma solução. Aos gritos, Naldinho consegue retirar o homem, levando Tina a convocar os presentes e retomarem a brincadeira, cantando a música *Meu Navio* [FAIXA 17], sem a participação do mestre Manoel, acompanhada inicialmente apenas pela caixa e com a posterior entrada dos outros instrumentos.

Solo	O meu navio anda no mar, Anda no mar, anda no mar Meu navio anda no mar	Coro	O meu navio anda no mar Anda no mar, anda no mar Meu navio anda no mar (sempre ao final de cada estrofe)
------	---	------	---

Solo	Boa noite meus senhores Boa noite minha senhora Apresentamos a ciranda Que já chegou na sua hora	Coro	Anda no mar <i>(sempre ao final de cada frase)</i>
Solo	(...) chamo você Para ver e para crer (que conta) a vida gente Pra ver a cultura crescer	Solo	O mestre mané baixinho Também fundou CPC À convite de Emilson Pra ver a ciranda crescer
Solo	Senhor Mestre João do Boi Agora tem mané baixinho Tem Naldinho e tem Cirilo Também ando devagarinho	Solo	A ciranda do Baixinho Era a Ciranda Brasileira Passou pra Ciranda do Sol Com sua dança faceira
Solo	Sentimos falta de Maria Que balançava o ganzá Por motivo de saúde Não pode mais cirandar	Solo	Carlinho o meu companheiro Agradecer pela homenagem Que ninguém fez pela gente Deus lhe ajude Deus lhe pague
Solo	A Ciranda do Sol Tem mestre Mané Baixinho Ô tem Tina cirandeira Também tem mestre Naldinho	Solo	Aqui tem muitas Maria Maria Rita e Isabel Tem Maria de Lourdes e Maria lá do céu
Solo	O meu navio anda no mar, Anda no mar, anda no mar Meu navio anda no mar	Coro	O meu navio anda no mar Anda no mar, anda no mar Meu navio anda no mar

Esse momento representa um processo de quebra de expectativas de performance e a busca por algumas formas de agenciar soluções. Diante da percepção de um indivíduo alheio ao contexto e suas normas, a comunidade acaba por considerar suas atitudes como um tipo de afronta (GOFFMAN, 2010). Desse modo, ainda que se reconheça seu estado de embriaguez, a comunidade entende os comportamentos do indivíduo como desviantes e espera que alguém mais preparado para tal situação possa intervir. Enquanto isso, outras formas de melhorar a situação são exercitadas, como Tina se propôs a fazer.

Esse momento de tensão nos demonstrou como a comunidade produziu um conjunto significativo de convenções mais amplas no que diz respeito ao contexto de performance, apresentando expectativas sobre os comportamentos de todos, evitando qualquer tipo de animosidade e interrupção do momento de interação. Outro aspecto importante que pudemos perceber foi a quietude do mestre Manoel diante da situação, evitando emitir qualquer discurso ou ação até que o conflito fosse resolvido, reforçando em mim a perspectiva de que ele só agiria se pudesse fazer algo musicalmente, como em outros momentos já descritos anteriormente.

Ao final da música cantada por Tina, o mestre parece agir nessa direção ao improvisar uma melodia cantando “Seu Carlinho eu já vou embora...”, mas não continua. Tina convida todos a cantarem parabéns para a ciranda, prontamente atendida, com os presentes festejando e homenageando o grupo. Ao final do canto dos parabéns, Tina emenda com a música *A noite é escura* [FAIXA 18], reforçando as homenagens ao grupo e ao mestre. Ao final da música ainda é possível ouvir o mestre iniciando novamente o canto direcionado a Carlinhos, mas não continua novamente.

Solo A noite é escura
 o dia é claro
 parabéns baixinho
 pelo seu aniversário...

Coro A noite é escura
 o dia é claro
 parabéns baixinho
 pelo seu aniversário...

Enquanto isso surge o apresentador finalizando a apresentação destacando a vontade dele e dos presentes em continuar a roda, mas, em virtude do horário limite para o evento, passados trinta minutos de apresentação, deveriam encerrar. Assim, finaliza a apresentação, que, embora tenha passado por uma interferência ao final, deixou a clara sensação de promoção da interação social e da produção e compartilhamento de experiências em torno da música.

PARTE II

APROXIMAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS E DEFINIÇÕES TEÓRICAS

CAPÍTULO IV

A performance musical em estudo

Este capítulo reflete sobre o contexto epistemológico mais amplo com o qual este trabalho dialoga. Inicialmente apresento aqui a definição do campo de estudo a partir de uma revisão bibliográfica empreendida em três direcionamentos: 1) trabalhos desenvolvidos como base para definição dos estudos da performance; 2) estudos teóricos em etnomusicologia sobre performance musical; e 3) estudos etnográficos brasileiros desenvolvidos a partir de abordagens sobre as práticas musicais da cultura popular²³. Posteriormente, a partir dessa contextualização, apresento o delineamento epistemológico e o problema de pesquisa que tem norteado o processo investigativo.

4.1 Os estudos da performance

O interesse pelas diversas formas expressivas do homem é algo presente há bastante tempo nas investigações científicas no campo das ciências humanas. Entretanto, a partir da chamada virada pós-moderna no campo da antropologia nos anos 1980, uma das linhas investigativas sobre as formas expressivas começou a se evidenciar de forma bastante significativa (FERREIRA, 2012; LUCAS, M., 2005). Tratam-se dos estudos da performance, que já vinham se desenvolvendo desde os anos 1960 em universidades norte-americanas, principalmente por meio das colaborações entre Richard Schechner, teatrólogo que se aproximou da antropologia, e Victor Turner, antropólogo que se juntou aos estudos do teatro. Assim, como aponta Ferreira (2012), o campo da antropologia, a partir da chamada virada antropológica, e da consequente virada performativa, passou a pensar não apenas os dramas sociais, no sentido atribuído por Turner, mas também “o corpo estético, as expressões estéticas de rituais, danças, movimentos, oralidade, vocalidade, estudos de narrativas e etnografias da fala” (FERREIRA, 2012, p. 2).

Esta virada é representativa de um redirecionamento presente em vários campos da ciência na pós-modernidade. O reconhecimento de que o saber científico está presente nos mais variados campos e não apenas naqueles reconhecidos e validados por uma perspectiva

²³ Optei por não discutir em uma seção separada os estudos com foco em grupos de barcas (ou cheganças) e cirandas. Embora tenha realizado análises prévias sobre essa literatura específica, decidi apresentá-la de forma diluída no trabalho, a partir das necessidades informativas, analíticas e interpretativas do texto.

positivista de pesquisa compartimentada em campos estanques é um indício de que os olhares investigativos deveriam se voltar para fenômenos sociais menos privilegiados, cujo discurso fora muitas vezes negado no âmbito acadêmico. Assim, se desenvolveram novos paradigmas em vários campos das ciências, constituindo-se em viradas sociológicas, linguísticas, filosóficas, históricas etc.

Nossa realidade passou a ser percebida como algo construído a partir de uma rede interativa complexa, composta por várias dimensões e relações simbólicas. Nesse sentido, nenhum objeto científico é dado pela natureza ou pelas estruturas sociais de forma restrita e completa, mas é algo construído a partir de várias relações entre as pessoas, seus contextos, situações, normas de conduta, concepções individuais e coletivas etc.

A partir desse breve e sumarizado panorama, destaco as principais bases de desenvolvimento, as dimensões epistemológicas e o estado da arte nos estudos da performance, direcionando-me por três pressupostos: 1) os estudos da performance se desenvolvem a partir da interação entre as ciências sociais [principalmente antropologia e sociologia], a filosofia da linguagem e as artes performáticas; 2) além das relações com as áreas específicas das ciências sociais, filosofia da linguagem e das artes, há conexões com campos interdisciplinares mais amplos da teoria crítica contemporânea, como os estudos culturais e pós-coloniais; e 3) os estudos da performance se desenvolveram com uma característica fortemente transdisciplinar, alcançando atualmente variados campos investigativos que englobam dramas sociais, relações de gênero, práticas artísticas locais e globalizadas, espetáculos, identidades nacionais, política etc.

Há na literatura um conjunto de trabalhos importantes para o desenvolvimento do campo de estudos da performance. Além do evidente destaque a Turner (1996; 2009) e Schechner (1989, 2003, 2006), encontramos outros nomes importantes, como R. Bauman (1984), Singer (1959), Austin (1975), Goffman (1990) e Zumthor (2007), entre outros, que sinalizam algumas abordagens epistemológicas [sociológica, antropológica e linguística] e metodológicas [contextuais, comportamentais e estruturais] da performance.

Essa busca por compreender algumas bases fundamentais da performance podem ser encontradas nos trabalhos de Dawsey (2007), Carlson (2010) e Bell (2008). Dawsey (2007) propõe esse aprofundamento a partir de uma perspectiva conceitual, abordando as categorias ritual, drama e *play* [evocando acepções como jogo, brincadeira ou peça teatral]. Carlson (2010) e Bell (2008), em trabalhos de maior amplitude, apresentam outra possibilidade, partindo de uma perspectiva macroestruturante e epistemológica dos estudos da performance, com uma ampla revisão de abordagens, perspectivas e tendências teórico-metodológicas do

campo. Aqui, aproximo-me das propostas de Carlson (2010) e Bell (2008), e, diante da natureza interdisciplinar do campo, apresento uma perspectiva histórica, conceitual e epistemológica a partir das orientações sociológicas, linguísticas e antropológicas da performance. Desse modo, esperamos apresentar de forma clara como os estudos sobre performance se constituem e, a partir disso, onde este trabalho se situa epistemologicamente.

4.1.1 A sociedade em performance

O modelo sociológico de performance encontra suas bases iniciais mais estabelecidas no trabalho de Erving Goffman em sua teoria sobre representação de papéis sociais em *The presentation of self in everyday life* (GOFFMAN, 1990), trabalho cuja primeira publicação foi em 1959. Na perspectiva de Goffman (1990), baseada em um paradigma teatral, toda atividade de um indivíduo em momento de interação com um ou mais observadores é entendida como performance. Assim, o mundo social é entendido como um palco no qual os indivíduos promovem interações face-a-face, desempenhando papéis socialmente preestabelecidos.

As orientações sociológicas para a performance desenvolvidas a partir de Goffman (1990) se aproximam das perspectivas de Hymes (1975), focando na relação entre o performer e audiência, constituindo-se a partir de um indivíduo que assume um papel diante de uma comunidade. Apesar do trabalho de Goffman (1990) evidenciar a responsabilidade de agenciamento do performer e ainda transparecer uma perspectiva de que as ações socioperformáticas do indivíduo podem não ser conscientes, há um destaque à interação entre performer e audiência como essencial. As formas de interação, portanto, caracterizam a performance, diferenciando-a do mero comportamento. Essa diferenciação é bem definida por Carlson (2010) ao analisar a obra de Goffman, destacando a “seleção de um ‘front’ (cenário, figurino, gestos, voz, aparência etc.) e o compromisso com a coerência e a organização seletiva do material apresentado, ambos exigidos pela direção da atividade direcionada à comunicação, e não às tarefas de trabalho” (CARLSON, 2010, p. 53).

Essa perspectiva interativa de performance se aliou a corrente do construcionismo social, com maior crescimento a partir da década de 1960 com as teorias de Berger e Luckmann (1991). Sumariamente, a perspectiva do construcionismo social entende a relação entre o homem e o mundo social como dialética, com atuação recíproca de um sobre o outro. Nesse contexto, a performance então é compreendida como algo que é constantemente e interativamente construído, sem uma prescrição social, cultural ou natural dada e cristalizada.

Tais ideias podem ser também percebidas nos trabalhos de Becker (1982), cuja sociologia da arte compreendia um posicionamento sobre o trabalho artístico e seus produtos como resultantes de atividades coletivas, das estratégias de produção à reprodução e consumo.

Assim, as perspectivas das ações humanas em situações de interação social representam uma noção de performance mais ampla, levando em consideração situações que não estão necessariamente em clara evidência, como em um palco. Entretanto, para que algo seja compreendido como performance seria necessário uma estrutura básica de reconhecimento, que pode ser resumida aqui como “*frame*”, termo utilizado por Goffman (1990) para definir o processo de emolduração social realizado por cada indivíduo em momentos de interação.

Enfim, uma abordagem sociointerativa da performance leva em consideração as suas dimensões micro e macrosociais, percebendo os indivíduos como capazes de exercer múltiplos papéis e em constante diálogo com os aspectos mais amplos de suas comunidades. Por meio dessa abordagem, uma investigação sobre performance busca compreender como os indivíduos constroem suas relações e práticas performáticas a partir de suas formas de emolduração e interação social.

4.1.2 A fala em performance

As orientações linguísticas sobre performance encontram suas base em campos diversificados, com destaque para as abordagens antropológicas, sociocomunicativas e filosóficas sobre as formas verbais expressivas. Como as abordagens da antropologia linguística e as sociocomunicativas são bastante próximas, com um período de distanciamento entre os anos 1960 e 1970 e uma reaproximação após esse período, elas serão tratadas aqui de forma unificada, sob o termo “sociocomunicativo”, que representa a busca por compreender a realização da vida social através do uso da língua.

O alicerce sociocomunicativo mais difundido é encontrado em um dos trabalhos mais conhecidos de Richard Bauman, *Arte verbal como performance* (BAUMAN, R., 1975, 1984). Assim como outros estudiosos do folclore norte americano, como Abrahams (2011) e Briggs, com quem trabalhou junto (BAUMAN, R.; BRIGGS, 2006), Bauman apresenta uma perspectiva focada em culturas expressivas entendidas como tradicionais, buscando compreender a comunicação como algo que tanto se constitui socialmente quanto constrói a sociedade. A partir desse posicionamento, R. Bauman (1975, 1984, 1992) entende que o

estudo das formas verbais tem como tarefa descobrir os processos comunicativos a partir dos padrões, funções e significados sociais de suas práticas.

Tomando como base a concepção de performance como um evento comunicativo, R. Bauman (1975, 1984) destaca a dominância de sua função expressiva, tomando como foco os modos como a mensagem é comunicada. Langdon (2007), ao discutir tais perspectivas de R. Bauman, nos apresenta interpretações significativas, apontando que “os estudos desta abordagem dirigem seu interesse para *como* performances são construídas pelos participantes do evento, examinando o evento artístico (a situação de performance) e o ato artístico (a realização do evento por parte do(s) performer(s))” (LANGDON, 2007, p. 9). Assim, essa abordagem compreende as formas de performance como componentes sociais com significativo grau de publicidade, de valorização e de memorização de repertórios verbais, caracterizando-as como focos de atenção analítica para a etnografia da fala e da antropologia linguística (BAUMAN, R., 2014).

As abordagens filosóficas encontram seu aporte teórico inicial e fundamental no trabalho de John Langshaw Austin sobre sua teoria dos atos de fala (AUSTIN, 1975). Austin (1975) se preocupou com tipos específicos de enunciados verbais, que atuam sobre a realidade, caracterizando-se como algo além de descritores sociais. Alguns exemplos dessa perspectiva são apresentados por Borba (2014):

Enunciados como ‘Eu vos declaro marido e mulher’, ‘Batizo este navio Rainha Elizabeth II’, ‘Prometo que farei isso logo’, ‘aposto que vai chover amanhã’, para Austin, não descrevem nenhum fato exterior à linguagem; são a ação em si, não havendo distinção entre dizer e fazer, pois proferir tais enunciados é em si agir (BORBA, 2014, p. 461)

Tais tipos de enunciados, ou atos de fala, passaram a ser definidos por Austin (1975) como performativos. O conceito deriva do termo inglês *perform*, verbo que geralmente se vincula a alguma ação, levando a pensar determinado tipos de enunciados como formas de ação (AUSTIN, 1975). Nesse contexto, os enunciados passam a ser estudados em função de suas características de performatividade, ou seja, por sua capacidade de ação.

As reflexões contemporâneas sobre os atos de fala redirecionam o olhar investigativo dos enunciados performativos para a noção de performatividade de identidades sociais, tendo como fonte mais recorrente as perspectivas da filósofa Judith Butler, que, segundo Borba (2014), desenvolveu sua teoria nas complexas indefinições do que seria um enunciado constativo ou performativo. Por meio da teoria de Butler (2011, 2013), que tem como principal foco as construções sociais sobre o gênero, enunciados que seriam compreendidos

como meros descritivos passariam a ser percebidos também como agentes. Nesta perspectiva, dizer a uma criança que ela “é um menino” se caracteriza como uma ação de inserção do indivíduo em um conjunto de normas sociais ligadas às definições de gênero (BORBA, 2014).

Outra contribuição para as discussões sobre performance no plano das oralidades pode ser encontrada nos trabalhos do medievalista, historiador e linguista Paul Zumthor. Apesar da referência superficial dada a ele em estudos sobre performance, sua noção de comunicação oral, com uma dimensão histórica que é incorporada no processo de performance e recepção, Zumthor (2007) apresenta uma significativa contribuição para se refletir sobre as dimensões comunicativas da performance. De acordo com a análise de D. Pimentel e Fares (2014) a respeito das perspectivas de Zumthor sobre performance, a importância dada por ele igualmente ao autor e ao leitor de obras literárias apresenta novas perspectivas para os sistemas literários, nos quais o texto só ganha vida na performance oral e incorporada.

Assim, uma abordagem linguisticamente orientada da performance nos leva a compreendê-la como ato comunicativo de caráter tanto reflexivo quanto generativo. As práticas performáticas podem, portanto, ser compreendidas a partir das formas pelas quais os indivíduos constroem, valorizam, tornam públicas, percebem, recebem e retribuem a ações comunicativas.

4.1.3 A cultura em performance

Durante o desenvolvimento inicial de uma antropologia interpretativa, que se tornou mais sólida e difundida a partir de Geertz (1973, 2008), os estudos sobre cultura encontram uma relação com a performance nos trabalhos de Milton Singer, que cunhou o termo performance cultural (SINGER, 1959). A partir de uma perspectiva transcultural e comparativa, Singer (1959) buscou compreender as culturas por meio de seus produtos culturais, bem como as formas pelas quais o homem a experimenta e percebe sua estrutura e suas contradições. Assim, a perspectiva de performance de Singer (1959) como algo mais ou menos claramente definível em tempo e espaço tem se tornado frequente nos estudos que a relacionam com a cultura.

Hymes (1975), a partir de uma perspectiva simbólico-comunicativa dentro dos estudos do folclore, também contribuiu para a definição conceitual de performance contrastando-a com as atividades do comportamento e da conduta. Carlson (2010) analisa as definições de Hymes (1975) e conclui que suas categorias são definidas a partir de relações de

especificidade, estando uma categoria dentro da outra. Assim, a categoria do comportamento é mais ampla e engloba todo tipo de ação; a conduta é uma subcategoria, na qual os comportamentos seguem um conjunto de normas culturalmente definidas; e a performance é apresentada como um tipo específico de conduta na qual uma ou mais pessoas assumem uma responsabilidade frente a uma comunidade. A especificidade da performance se dá, segundo Hymes (1975), por ser uma conduta compreendida como interpretável, descritível e repetível.

Segundo Carlson (2010), os posicionamentos de Singer (1959) e Hymes (1975) são representativos de uma perspectiva de performance como uma atividade colocada à parte, enquanto Victor Turner busca compreendê-la a partir de suas ideias sobre liminaridade, como margem ou transição. Assim, Turner (2009) apresenta duas mudanças de perspectivas na teoria antropológica, sendo uma que muda o olhar da estrutura para o processo, e a outra, da competência para a performance, compreendendo grandes gêneros, como rituais, carnavais, dramas e espetáculos, ou, como destacou Royce (2004), como “texto no contexto”.

Turner tornou-se um dos principais representantes de uma perspectiva ritual sobre performance, embasando suas teorias a partir de uma antropologia da experiência, que se desenvolveu para uma antropologia da performance (TURNER, VICTOR W., 1988, 1996, 2005), exercendo forte influência nos estudos sobre performance baseados em uma antropologia simbólica e comparativa. Turner (1996), ao buscar compreender a dimensão simbólica das experiências humanas em ação, estabeleceu uma abordagem por ele nomeada de simbologia comparativa, que estaria entre a antropologia simbólica e a semiótica. A simbologia comparativa seria, dessa forma, mais limitada do que a semiótica, pois não buscava uma teoria geral de signos e símbolos; e mais ampla do que a antropologia simbólica, por se propor a ir além dos materiais etnográficos, buscando lidar com gêneros simbólicos das sociedades chamadas por ele de avançadas, complexas ou industriais de larga-escala.

Nesse escopo da simbologia comparativa, Turner estabeleceu parte de suas contribuições reflexivas para o trabalho com o ritual e, conseqüentemente, com performance, traçando dimensões teóricas e metodológicas no que diz respeito aos seus conhecidos temas, como dramas sociais, ritos de passagem, liminaridade e comunitas. Todos esses temas são trabalhados com base na comparação entre as chamadas sociedades tradicionais e as industriais de larga-escala a partir de três variáveis conceituais importantes, a saber: o trabalho, o *play* [jogo ou brincadeira] e o ócio (TURNER, 1996). Cada sociedade teria, então, suas próprias formas de articular tais variáveis, constituindo-se ou como representativa daquelas entendidas como tradicionais ou como complexas de larga-escala.

A perspectiva antropológica da performance, desenvolvida em função das novas configurações da sociedade contemporânea multifacetada, aponta para a necessidade de se compreender e chamar a atenção para elementos marginais, arredios ou liminares focando os momentos de suspensão da vida cotidiana, tratando, essencialmente da relação entre cultura, sociedade e práticas performáticas (DAWSEY, 2005, 2006, 2007; LANGDON, 2007). Assim, podemos passar da compreensão sociológica de Goffman (1990) de performance como representação de papéis sociais na vida cotidiana para concebê-la como uma representação dessas representações – como um metateatro da vida, como defendeu Turner (1996) – ou, para além disso, como um elemento ativo na vida social dos performers.

Desse modo, as orientações antropológicas da performance tencionam olhar para as dimensões simbólicas das práticas expressivas da cultura, principalmente em momentos de suspensão da vida cotidiana, espaços temporais nos quais as sociedades podem evidenciar de forma mais clara suas estruturas e significados.

4.1.4 As artes em performance

As artes não serviram unicamente como lentes analíticas transpostas para outras áreas, mas também produziram outros olhares sobre si mesmas. As dimensões performáticas influenciaram até mesmo os trabalhos no campo das artes visuais/plásticas, estáticas *a priori* no senso comum, apresentando-nos conceitos e posicionamentos artísticos como o *happening*, *body art*, *body works*, *life art* etc.

As ideias vanguardistas e experimentais dos artistas a partir dos anos 1960 proporcionaram um conjunto de questionamentos e reorientações conceituais, aproximando as artes da vida cotidiana, bem como das suas características modernas, dos seus questionamentos existenciais e das suas múltiplas formas de interação multimidiáticas. Assim, a integração entre as artes, o reconhecimento de suas relações com os contextos sociopolíticos e a busca por explorar novas formas de expressão artística tornaram-se meios de produção de novas perspectivas sobre performance (CARLSON, 2010).

Nesse contexto, destaco que as influências do teatro sobre as perspectivas inovadoras nas outras artes é bastante presente, o que nos ajuda a compreender porque é maior a produção acadêmica deste campo sobre performance. O teatro apresentou os principais paradigmas analíticos da performance nas teorias desenvolvidas nas fases seminais dos estudos até aqui apresentados. As perspectivas teatrais mais recorrentes na literatura da performance foram produzidas a partir dos trabalhos do teatrólogo Richard Schechner, que se

interessou pelo modelo de drama social de Turner, discutindo formas de aproximação com o drama estético e, conseqüentemente, unindo as perspectivas antropológicas aos estudos do teatro, visando compreender, principalmente, as relações entre audiência e performer. Rubens Silva (2005) destaca o empenho de Schechner em demonstrar que entre ritual e teatro não há distinções, unificando-os sob o conceito de performance. Assim, os paradigmas do teatro auxiliaram também o desenvolvimento de uma antropologia das formas expressivas, ligando ritual, performance e drama. No *continuum* entre teatro e ritual ou entre drama estético e drama ritual, as teorias de Turner (1996, 2005; 2009) e de Schechner (1989, 1995, 2003, 2006; 2013) colaboram para a construção de uma ideia de performance que vai além da representação de papéis sociais.

4.2 A música em performance: abordagens etnomusicológicas

As formas de conhecimento desenvolvidas a partir das correntes epistemológicas destacadas aqui, dentre outras não citadas, mas de igual importância, contribuíram para o fortalecimento de perspectivas transdisciplinares sobre os fenômenos e expressões humanas. A música, nesse contexto, passou também a ser percebida de forma mais ampla e seu estudo sofreu fortes influências das mudanças paradigmáticas de vários campos investigativos. Blau (2009) apresenta um exemplo significativo ao destacar o artigo “*Paradigm for performance studies*”, de Pelias e Van Oosting como uma produção representativa das mudanças paradigmáticas que alcançaram os estudos da música. Assim, o destaque das categorias de performance baseadas no texto, performer, audiência e evento representaram novos olhares para aspectos contextuais da prática musical.

Reconhecemos que o reposicionamento da música enquanto objeto analítico não se deu em função de apenas uma influência direta, uma vez que tais mudanças são resultantes de reflexões epistemológicas mais amplas. Entretanto, compreendemos que o processo de institucionalização da etnomusicologia e do conseqüente crescimento e fortalecimento de suas abordagens favoreceu de forma significativa o desenvolvimento das perspectivas mais amplas e mais próximas aos estudos da performance. A partir de processos investigativos que têm lidado mais comumente com música não notada (BÉHAGUE, 1984), a etnomusicologia tem se aproximado do homem enquanto agente e produtor/criador de música – *music-maker* – (BLACKING, 1979), reconhecendo o valor das produções musicais em performance. A performance seria, então, um momento específico e mais ou menos bem definido na

sociedade, que nos possibilita refletir de forma significativa sobre a produção musical de determinado grupo, bem como sobre sua vida sociocultural mais ampla.

Uma das mais influentes escolas etnomusicológicas sobre performance teve seu início na Universidade do Texas, em Austin, Estados Unidos, partindo dos estudos sobre folclore, baseados em perspectivas linguísticas, sociológicas e antropológicas. Nesse contexto, os trabalhos de R. Bauman (1975, 1984), Abrahams (2011), Américo Paredes (BUCHANAN, 2014; MORÍN, 2006) e da família Lomax (BUCHANAN, 2014) foram fundamentais para o desenvolvimento de uma perspectiva sobre o conhecimento musical em performance, em seu *locus* de vida e em sua *práxis* cotidiana. A partir desse contexto e de suas múltiplas influências, Béhague (1984) desenvolveu suas teorias sobre performance e suas formas de participação na organização da vida social.

Assim, segundo Buchanan (2014), a gênese da teoria da performance musical na etnomusicologia se deu a partir da articulação das ideias dos folcloristas da Escola do Texas, em consonância com as teorias antropológicas de Turner (1988, 1996, 2005) e sociológicas de Goffman (1990), com significativas contribuições teóricas presentes nos trabalhos de Béhague (1984), Feld (2012) e Seeger (2015), mudando as lentes analíticas do texto para o contexto. A performance musical, nessa conjuntura, é compreendida a partir das constantes relações tanto reflexivas quanto generativas da vida social.

Apesar da aparente multiplicidade teórica sobre performance no campo da etnomusicologia, destaco aqui as perspectivas de três autores como principais norteadoras dos direcionamentos epistêmico-metodológicos em trabalhos etnográficos baseados na performance musical, principalmente em contextos latino-americanos. Béhague (1984), Seeger (2015) e Turino (2008a, b, 2010) são compreendidos aqui como os principais responsáveis pelo desenvolvimento de um olhar etnográfico baseado nas múltiplas relações contextuais da performance musical.

A atuação de Gehard Béhague pode ser resumida a partir das perspectivas de Volpe (2010), que destaca sua busca pela integração entre a musicologia histórica e a etnomusicologia, principalmente a partir de sua atuação como pesquisador de manifestações musicais da América Latina. Nesse contexto, suas perspectivas sobre performance tomaram a direção de uma redefinição conceitual. O termo *performance practice*, até então comumente associado à reconstrução dos períodos, gêneros e práticas musicais da música europeia passou a ser questionado e repensado em função do seu desligamento de questões sobre os contextos, eventos e graus de aceitação da performance (BÉHAGUE, 1984; HERNDON, 1986).

Na obra mais referenciada de Béhague, *Performance practice* (BÉHAGUE, 1984), composta por um conjunto de cinco ensaios, com a participação de mais quatro autores diferentes, há significativos exemplos de suas perspectivas sobre a integração entre som e contexto na composição da performance musical. Essa integração é discutida em vários direcionamentos, como na relação entre performers e audiência, na composição de grupos musicais, nas habilidades de improvisação, nas mudanças de forma e conteúdo das práticas musicais, nos estilos de repertórios, características sociomusicais de performers e relações entre ações individuais e contextos rituais preestabelecidos, entre outros aspectos.

As perspectivas de Béhague têm influenciado fortemente os trabalhos etnomusicológicos brasileiros, entretanto, com uma ressalva cada vez mais recorrente sobre seu posicionamento a respeito dos aspectos distintivos em relação à dimensão estética e acústica da prática musical. Assim, seu posicionamento de que a integração entre som e contexto é definido como reunião entre elementos musicais e “extramusicais” tem sido rediscutido. Diante da perspectiva cada vez mais ampla do significado de música, a literatura tem definido um posicionamento diferenciado, destacando que os elementos sonoros, visuais, comportamentais e simbólicos, entre outros, também são entendidos como musicais.

Seeger (2015), ao estudar a música dos Índios Suyá [hoje, Ksedje], enfatizou a distinção entre antropologia musical e antropologia da música, defendendo a utilização da primeira e destacando o estudo de uma sociedade a partir das perspectivas da performance musical. Ao centrar seu estudo na performance, Seeger (2015) aproxima suas perspectivas das de Béhague (1984), ao compreendê-la como processo social. Essa proximidade foi reconhecida por Béhague em análise do trabalho de seu par (BÉHAGUE, 1988), apontando ainda que a concentração sobre performance como algo que envolve emoções, intenções, realizações, formas e estruturas proporciona a superação dos paradigmas funcionalistas de Merriam (1964) na direção de uma compreensão mais holística e dinâmica dos fatores musicais da vida social (p. 261).

O trabalho de Seeger (2015) tem sido base para um conjunto de outras atividades investigativas voltadas tanto para comunidades indígenas quanto para outros contextos. Sua etnografia baseada em perguntas que ele chamou de questões jornalísticas básicas [o quê? quem? como? onde? quando? para quem? e porque?] apresenta-nos direcionamentos metodológicos aparentemente simples, mas que nos levam à profundidade da vivência e reconhecimento das dimensões êmicas do fazer musical. Ainda, reconhecendo que tais questões são apenas parte do processo e demonstrando uma ênfase nos *porquês* das atividades sociomusicais, Seeger (2015) proporciona uma visão que vai além da descrição dos

fenômenos musicais, na direção de uma etnografia musical centrada na performance e com dimensões mais reflexivas/explicativas.

As etnografias de Turino (2008a, b, c, 2010) em torno da música Andina, Latino Americana e do sul da África, bem como suas inclinações teóricas para a semiótica da música e das relações entre música e política constituem a base de suas reflexões sobre performance musical. Sua contribuição mais facilmente perceptível na literatura etnomusicológica diz respeito às categorias de performance que englobam as práticas musicais participatórias e de apresentação, bem como suas relações com as práticas de gravação [subdivididas em música gravada com base em expectativas sobre performances ao vivo e música gravada com base em manipulação sonora em estúdio]²⁴.

A partir de uma perspectiva interativa da performance, entendendo-a como um campo de múltiplos significados emergentes, Turino (2008a, b, c, 2010) aborda as práticas musicais como elementos centrais para o entendimento de dimensões mais amplas da sociedade, como identidade, diáspora, etnicidade, política, nacionalismo, cosmopolitismo, entre outras, que também contribuem para a compreensão das práticas e significados musicais. Nessa perspectiva investigativa cíclica, o entendimento da performance implica a compreensão dos significados construídos durante o processo interativo.

Essas perspectivas brevemente apresentadas sobre performance musical têm exercido significativa influência nas investigações musicais. Nesse sentido, discuto à seguir alguns aspectos da literatura etnomusicológica brasileira relacionando os estudos sobre performance na cultura popular, foco deste trabalho.

4.3 Os estudos etnomusicológicos brasileiros e a cultura popular em performance

A produção etnomusicológica brasileira sobre as práticas musicais da cultura popular a partir da segunda metade da década de 1980 representa uma mudança paradigmática em relação aos objetivos nacionalistas definidos até então pelos estudos do folclore. O conhecimento produzido pela perspectiva folclorista era definido pela busca de referências para definição de nossa identidade nacional. Por exemplo, no final da década de 1930, a Missão de Pesquisas Folclóricas, liderada por Mário de Andrade, percorreu parte do território nacional, especificamente as regiões norte e nordeste, buscando registrar suas manifestações

²⁴ Os termos originais usados são *Participatory Performance*, *Presentational Performance*, *High Fidelity* e *Studio Audio Art* (TURINO, 2008a).

populares referenciais para a denominada cultura nacional. Ainda, entre as décadas de 1940 e 1960, uma mobilização conhecida como Movimento Folclórico Brasileiro reuniu um número significativo de intelectuais que viam no folclore mais um elemento de definição de nação, entendida como necessária ao Brasil (COSTA, M.; SANTOS, E., 2002; VILHENA, 1997). Nessa conjuntura, se instalou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro no ano 1958, que também promoveu pesquisas de campo na busca de registros e construção de um ideário de nação.

Mesmo reconhecendo a importância dos registros realizados pelas iniciativas das expedições realizadas pelos folcloristas, a etnomusicologia brasileira, em pleno processo de institucionalização no país, mudou o olhar investigativo para uma perspectiva mais próxima da etnomusicologia norte americana desenvolvida a partir dos anos 1950, superando assim o paradigma da nacionalização (TRAVASSOS, 2003).

Em um novo contexto paradigmático, os trabalhos de Carvalho (1978; 1984), Segato (1984), Lühning (1989) e Oliveira Pinto (1991) são representativos das primeiras intercessões epistemológicas e dos direcionamentos iniciais tomados pelo campo a partir das abordagens etnográficas das práticas da cultura popular em suas dimensões rituais, estéticas e culturais. A partir de então, com o estabelecimento dos programas de pós-graduação em música no país, a produção de teses, dissertações e artigos acadêmicos tem crescido de forma significativa, contemplando diversos universos e abordagens sobre práticas musicais da cultura popular. Assim, destaco aqui a produção etnomusicológica brasileira desenvolvida a partir desse contexto, cujos objetivos estão voltados para o entendimento da música por uma perspectiva cultural, prevalecendo as abordagens etnográficas, a íntima relação com a antropologia e a busca pela interpretação da música a partir das concepções antropológicas de cultura²⁵.

Na busca por compreender as principais perspectivas etnomusicológicas brasileiras sobre as práticas musicais da cultura popular, empreendi uma ampla pesquisa bibliográfica em teses e dissertações resultantes de formação em Programa de Pós-Graduação em Música e áreas afins no Brasil, a partir de 1998. A limitação da busca às teses e dissertações foi definida porque tais materiais se configuram como representantes das principais linhas de pesquisa envolvendo a cultura popular no território nacional. A definição por trabalhar apenas com trabalhos produzidos no Brasil foi realizada em função da maior proximidade contextual

²⁵ É importante ressaltar que realizei, em parceria com outros pesquisadores, um estudo semelhante a este, voltado para as culturas musicais afro-brasileiras e, portanto, algumas informações e estratégias metodológicas são próximas. Os resultados desse primeiro trabalho de pesquisa estão disponíveis em Lucas et al (2016a) e Lucas et al (2016b).

com o foco deste estudo. O ano de 1998 foi definido como ponto de partida por ser o primeiro ano em que há registro de trabalhos etnomusicológicos voltados para a cultura popular.

Para realizar as buscas dos materiais, tomei como bases de dados o Banco de Teses e Dissertações da Capes [BTDC] e as Bibliotecas Digitais de Teses e Dissertações das Instituições de Ensino Superior Brasileiras. Devido ao processo de reelaboração do site do BTDC entre 2014 e 2016, reduzindo as respostas às buscas aos anos de 2011 e 2012²⁶, foram utilizados como índices de publicações os relatórios dos programas de pós-graduação em Artes/Música apresentados à Capes e publicados como cadernos de indicadores²⁷, para posterior busca nos sites das Bibliotecas Digitais das IES.

Foram coletados todos os trabalhos disponíveis *on line* em sites oficiais que apresentassem universos, metodologias e/ou dimensões epistemológicas próximas à etnomusicologia, totalizando 150 documentos. Posteriormente, incluímos em nossa revisão apenas os trabalhos de cunho etnográfico que apresentassem informações sobre as práticas musicais de grupos de cultura popular. Cabe ressaltar que informações tangenciais às práticas, como artefatos culturais [instrumentos musicais] e indivíduos responsáveis pela prática [mestres e outros personagens], foram levadas em consideração nos critérios de inclusão.

Buscando compreender tal produção acadêmica, defini aqui algumas abordagens e temas considerados como significativos para a contextualização deste trabalho, apresentando as principais discussões empreendidas na literatura investigada. Nesse sentido, apresento algumas perspectivas contemporâneas sobre a cultura popular e os principais posicionamentos teóricos sobre performance musical nos contextos da cultura popular.

4.3.1 As práticas musicais da cultura popular na contemporaneidade

Um dos principais direcionamentos sobre a cultura popular e suas práticas musicais na literatura analisada tem incidido sobre suas relações com os diversos elementos da contemporaneidade. Nessa conjuntura, encontramos temas como as relações da cultura popular com o contexto urbano, novas lutas por direitos, novas formas de transmissão, a cultura de massa, os processos de gravação e sonorização, as políticas públicas e acadêmicas,

²⁶ Informações mais específicas foram encontradas no seguinte trecho informativo: “[...] como forma de garantir a consistência das informações, a equipe responsável está realizando uma análise dos dados informados e identificando registros que por algum motivo não foram informados de forma completa à época de coleta dos dados. Assim, em um primeiro momento, apenas os trabalhos defendidos em 2012 e 2011 estão disponíveis. Os trabalhos defendidos em anos anteriores serão incluídos aos poucos.” Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/noticia/view/id/1>>. Acesso em 25 jan. 2016.

²⁷ Disponíveis em: <<http://conteudoweb.capes.gov.br/conteudoweb/CadernoAvaliacaoServlet>>. Acesso em 25 jan. 2016.

bem como suas conseqüentes mudanças sociomusicais, entre outros aspectos. Permeando tais direcionamentos temáticos, destaco algumas categorias analíticas transversais, normalmente ligadas às caracterizações recorrentes sobre a cultura popular nos trabalhos analisados, relacionando-as com os temas mais emergentes na literatura.

4.3.1.1 Oralidade

A categoria *oralidade* se constitui como uma forma de representar as recorrentes caracterizações da cultura popular como manifestações resultantes de processos orais de transmissão musical. Tais processos são alicerçados principalmente na experimentação, repetição e imitação (COSTA, L., 2008), caracterizando a enculturação e a aprendizagem situada como principais formas de desenvolvimento musical (TORRES, 2008). Assim, a partir da evidência de vastos conhecimentos musicais transmitidos oralmente, podemos destacar duas vertentes investigativas, dentre outras possíveis: 1) aquelas que se preocupam em registrar as manifestações orais, como pode-se constatar no trabalho de Menegatti (2012) sobre Bandas de Pífanos no sertão baiano; e aquelas que se preocupam em compreender os diálogos da oralidade com outros suportes do conhecimento musical, como podemos notar no estudo de Rosa Silva (2012), que aponta a transmissão oral a partir dos ensaios e apresentações em diálogo com registros escritos em cadernos de membros dos Cordões de Pássaro Corrupião em Bragança-PA. Aqui, mantenho como foco os direcionamentos discursivos voltados para a compreensão da oralidade em processos dialógicos semelhantes ao descrito por Rosa Silva (2012).

Ainda, reconhecendo que as dimensões dialógicas sobre a oralidade discutidas na literatura investigada podem ser compreendidas a partir de diversos direcionamentos, destaco aqui, a partir de alguns trabalhos, as suas relações com outras formas de transmissão, com outros suportes/registros e com a produção midiática.

A partir do contexto de uma casa de Candomblé de Nação Ketu em Fortaleza/CE, Almeida Júnior (2002) analisou as transformações dos modos orais de transmissão musical, apontando uma “descaracterização” das formas tradicionalmente descritas na literatura. Assim, seu trabalho, um dos primeiros publicados no conjunto bibliográfico aqui examinado, já apontava que a maior recorrência de ensaios, bem como a presença de CDs e fitas cassete na vida cotidiana dos integrantes estavam alterando a dimensão oral em suas formas de transmissão no contexto investigado. C. Lima (2008), ainda que de forma secundária, se preocupou em compreender as mudanças nas formas orais de transmissão sobre as práticas

musicais da viola no recôncavo baiano, destacando os rompimentos de uma “cadeia de transmissão de conhecimentos” (p. 152) a partir do surgimento de outras atividades que concorrem com suas práticas tradicionais, promovendo mudanças musicais em diversos níveis. Bomfim (2003), ao investigar a transmissão oral da música de capoeira em São Paulo/SP, também constatou a crescente utilização de novos tipos de transmissão e manutenção, ocorrendo a coexistência desses meios.

Sonoda (2008), analisando as relações entre processos fonográficos e a música de tradição oral em Pernambuco destacou que tais artifícios podem proporcionar diferenças entre a sonoridade do contexto e a sonoridade das mídias de suporte. Em sua perspectiva, a partir das distinções conceituais, de percepção sobre o tempo de performance/gravação, bem como do estabelecimento de estruturas de poder a partir do conhecimento dominante sobre as tecnologias de gravação, entre outros aspectos, os processos fonográficos proporcionam tais diferenças. Assim, Sonoda (2008), partindo do pressuposto de que os mecanismos da mídia apresentam profunda relação com algumas mudanças culturais e que os processos fonográficos estão relacionados com tais mecanismos, esses processos estão consequentemente ligados às mudanças. Portanto, as variáveis tecnológicas, sociais e culturais dos processos fonográficos tendem a proporcionar mudanças culturais, influenciando os resultados acústicos das manifestações de tradição oral, tanto no suporte quanto nas suas práticas cotidianas e nas suas estruturas socioculturais.

Com reflexões semelhantes às de Sonoda (2008), Trindade (2011), buscou compreender as práticas do Candombe, em Jaboticatubas/MG, comparando suas práticas músico-rituais em seu contexto tradicional às suas práticas veiculadas em produtos midiáticos para traçar eventuais alterações na sua performance e na sua relação com o contexto sociopolítico. Trindade (2011) destaca que a participação em obras midiáticas possibilita a ressignificação do Candombe, associando-o aos discursos de cada produto do qual participaram, a saber: filmes, documentários, CDs, DVDs e vídeos postados na internet, produzidos por artistas, acadêmicos/pesquisadores e turistas.

A partir dessas perspectivas, a oralidade tem sido rediscutida na literatura, entendida não apenas como processo isolado na construção das práticas musicais da cultura popular, mas como elemento dialógico, intermediador e aglutinador de um conjunto de novas práticas resultantes das relações socioculturais contemporâneas. Nesse contexto, o avanço e a consequente maior acessibilidade das tecnologias de gravação amadoras e profissionais tem se tornado um dos aspectos mais recorrentes e influentes nas caracterizações contemporâneas da oralidade na cultura popular. Assim, destaco que (1) as formas orais de transmissão do

conhecimento musical têm dialogado com a presença de registros escritos, em áudio e vídeo de performances e gravações em estúdio, a partir de diversas ferramentas, das mais sofisticadas aos mais simples e acessíveis [como os smartphones]; (2) os registros profissionais das práticas musicais de grupos de cultura popular têm afetado as dimensões performáticas e simbólicas, principalmente em função das mudanças socioculturais que os processos fonográficos tanto refletem quanto geram; e (3) as relações com produtos midiáticos promovem distintas formas de significar a cultura popular, construindo discursos que relacionam as perspectivas de cada grupo às perspectivas ideológicas dos produtores e receptores de tais obras.

Entretanto, ressalto a necessidade de aprofundar nas questões resultantes de todas as relações aqui destacadas. Entendo que tais processos que integram a cultura oral e as formas contemporâneas de produção, transmissão e suporte do conhecimento musical podem ressignificar os critérios de fidedignidade musical; estabelecer outras estéticas, formas de ensaio, de avaliação de performance e de interação social mediadas pela música; ressignificar valores; produzir ou ressignificar conceitos importantes para cada manifestação musical [como virtuosismo e musicalidade], entre outros aspectos.

4.3.1.2 Tradição

A categoria *tradição* é bastante recorrente nas definições e discussões analisadas, principalmente em paralelo com os aspectos da modernidade e da globalização, enfatizando seu caráter vivo e dinâmico. Dessa forma, outros elementos discursivos são apresentados nos delineamentos sobre culturas tradicionais, dentre os quais destaco aqui a mudança, a identidade e a recriação de tradições musicais.

O caráter tradicional das culturas musicais tem sido atribuído principalmente pelo tempo de uma existência mais ou menos definida por um conjunto de hábitos, comportamentos e/ou significados passados entre gerações, sem mudanças significativas em suas bases entendidas como fundamentais. É justamente sobre tais bases que se debruçam os estudos sobre a mudança musical em culturas tradicionais, buscando compreender o que seria essencial para sua manutenção.

Nessa conjuntura investigativa, os trabalhos têm demonstrado que não há uma ampla perspectiva socialmente consensual sobre o que é ou não é fundamental nas manifestações musicais estudadas. Devido ao maior e mais constante contato das culturas tradicionais com outros setores da sociedade, torna-se maior e mais complexa a rede de representações sobre

elas. Assim, os discursos dos acadêmicos, dos meios midiáticos, da sociedade em geral e dos membros dos grupos possuem suas próprias percepções sobre o que é tradicional. Isso pode ser percebido, por exemplo, a partir de uma pesquisa anterior realizada por mim com os grupos de Catopês em Bocaiuva/MG (RIBEIRO, F., 2011). Pude notar que a audiência, neste contexto, apresentou uma perspectiva globalizante, mas ao mesmo tempo parcial da manifestação musical dos grupos, atendo-se ao que poderia compreender como tradicional, que se restringia aos aspectos mais perceptíveis visualmente e historicamente recorrentes na cidade. Assim, tal perspectiva parece em certa medida diferente daquelas apresentadas pelos grupos, que viam a tradição de uma forma tanto ligada aos membros, suas vestes e gestos quanto às representações de cada um desses aspectos (RIBEIRO, F., 2011).

Não havendo um consenso geral sobre o que é tradicional, os processos de mudança envolvem conflitos, como aponta H. Ribeiro (2003) ao destacar que a vontade de mudar por parte os grupos de Taieiras de Sergipe é inibida por meios externos que os pressionam em se manter inalterados. Dessa forma, a literatura apresenta a mudança como algo pertencente à tradição, como forma de adaptação aos contextos locais (Borges, 2006), estratégia para o diálogo intercultural (DINIZ, F., 2011) ou reinterpretação cultural e produção de significados distintivos de cada grupo (KIMO, 2006). Ainda, a mudança musical é entendida como indicativo das formas características das relações dos grupos de cultura popular com o turismo e suas estratégias de entretenimento (COSTA, J., 2011), bem como sinalizadora das interações sociais, ressignificações culturais e formas de resistência promovidas pelo aumento das redes sociointerativas (MENDES, M., 2012; MENEGATTI, 2012).

As relações da categoria tradição com elementos identitários dos grupos de cultura popular são pensadas como indissociáveis. Assim, o caráter identitário de um grupo implica ter reconhecidos os seus elementos tradicionais. O trabalho de M. Mendes (2012), por exemplo, destaca que os irmãos Aniceto, integrantes de uma banda de pífano na região do Cariri Cearense, ao mesmo tempo em que interagem com as demandas do poder público e dos ouvintes e que reproduzem progressões harmônicas da tradição ocidental, afirmam suas origens indígenas e imprimem sua identidade através das formas de tocar seus instrumentos, de seus improvisos e da utilização de padrões estéticos próprios ou pouco recorrentes em outras tradições. Ainda, a literatura reitera que as interações socioculturais, já destacadas anteriormente, são apresentadas como principais elementos construtores da identidade musical dos grupos. A união das dimensões práticas, instrumentais, organológicas, simbólicas, divinas, humanas, do repertório, dentre outras, promovem as feições próprias de cada grupo cultural (MENDES, J., 2006) e as formas de agenciar o diálogo e integrar

ambivalências como o sagrado e profano, o novo e o antigo, o lazer e o trabalho através da música também definem suas características identitárias (RODRIGUES, 2011).

Os processos de recriação ou ressurgimento de tradições são discutidos a partir de perspectivas que buscam compreender como grupos culturais restauram, (re)criam, (re)vivem, (re)memorizam e (re)significam práticas musico-culturais julgadas como esquecidas ou abandonadas. Um ponto em comum em tais abordagens é a importância dada à memória como elemento central para a configuração da tradição. A memória é entendida não apenas como o processo mental de aquisição, armazenamento e evocação de informações, mas como elemento vivo e atuante através do corpo. Assim, vários aspectos sensoriais e perceptivos são enquadrados nas dimensões da memória e, conseqüentemente, estabelecem o que é tradição.

Processos de recriação ou ressurgimento de tradições são discutidos nos trabalhos de Almeida Júnior (2002), Ricardo Melo (2006) e Giesbrecht (2011). Almeida Júnior (2002), em trabalho já discutido anteriormente, destaca que a casa de Candomblé de Nação Ketu na cidade de Fortaleza-CE tem passado, desde 1991, por um processo de restauração de tradições africanas, recuperando linguagens, ritos e mitos que teriam se perdido a partir da retirada dos negros africanos no período da escravidão. Esse processo, conceituado de “africanização”, foi entendido como forma de estruturar o candomblé em um ambiente branco e mestiço, muitas vezes composto por indivíduos pouco habituados com os movimentos de luta e resistência cultural dos negros no Brasil.

Ricardo Melo (2006), buscou compreender a relação da prática musical de um grupo de Jongo, com a vida social de uma comunidade em Quissamã, Rio de Janeiro. Seu foco analítico girou em torno do ressurgimento do grupo, após 35 anos de inatividade, e seus novos papéis assumidos na sociedade. Assim, a partir desse renascimento cultural e das negociações em torno da memória, Ricardo Melo (2006) destaca afinidades e aproximações com outras manifestações derivadas dos batuques afro-brasileiros, bem como uma tendência ao caráter performático do espetáculo. O ressurgimento dessa tradição foi, portanto, compreendida a partir das necessidades contemporâneas da comunidade, como geração de renda, constituição de uma memória identitária e afirmação e reconhecimento como comunidade quilombola (MELO, Ricardo, 2006).

Giesbrecht (2011) buscou compreender porque grupos entendidos como não tradicionais de Campinas/SP, se interessam por repertórios tradicionais, colocando-os em performance. A partir de uma abordagem baseada no corpo e nos processos de incorporação, Giesbrecht (2011) também tem como foco o estabelecimento de uma memória. De forma ainda semelhante aos resultados apresentados por Almeida Júnior (2002) e Ricardo Melo

(2006), Giesbrecht (2011) destaca que o processo de incorporação dessas memórias promove uma forma de comunhão com os negros escravizados que habitaram Campinas, fazendo com que os performers possam se compreender como parte da história de escravidão. O processo de busca, compreensão e vivência performática dessa tradição possibilita, portanto, uma série de implicações na vida dos integrantes dos grupos investigados, dentre as quais se destaca a percepção de apropriação e pertencimento a um legado cultural negro (GIESBRECHT, 2011).

A partir desse breve panorama, destaco que as perspectivas sobre tradição como elemento fundamental para pensar a cultura popular têm girado em torno da sua problematização face às diversas relações socioculturais com as quais nos deparamos cotidianamente. Sua caracterização voltada para a repetição e estabilidade não é suficiente para compreendê-la e as dimensões contextuais de cada manifestação investigada têm se apresentado como basilares. Embora cada grupo cultural desenvolva suas próprias perspectivas sobre o que é tradição, a literatura estudada tem evidenciado direcionamentos recorrentes para as relações entre identidade e memória para compreender tal categoria conceitual. Nesse sentido, os trabalhos destacados aqui apresentam a memória e a afirmação identitária como elementos transversais na relação entre as culturas tradicionais e a sociedade multifacetada na contemporaneidade.

4.3.1.3 Identidade / Etnicidade

Fortemente ligada às reflexões anteriormente apresentadas, o tratamento de aspectos ligados à etnicidade e à identidade em contextos da cultura popular na bibliografia estudada reflete um reposicionamento da ideia de construção da identidade nacional na direção do reconhecimento e adaptação às regionalidades e dos sentimentos de pertencimento a comunidades culturais. Dessa forma, mais do que pensar a construção de identidades, os trabalhos discutem processos de manutenção e ressignificação de valores culturais em função de situações de itinerância, diáspora e reterritorialização, buscando compreender como manifestações da cultura popular agenciam seu reconhecimento como parte de uma cultura local, regional ou nacional (CUNHA, L., 2008; MAIA, 2008; STEIN, 2009). O processo de reconhecimento e de pertencimento cultural pode ser agenciado por uma série de fatores socioculturais. Os mais evidentes na literatura investigada, a serem apresentados a seguir, destacam a música e sua capacidade de produzir, reproduzir e transportar signos culturais, tornando-se elemento essencial no delineamento de indivíduos, comunidades, etnias, territórios, modos de vida etc.

L. Cunha (2008), ao descrever o processo de itinerância de índios Kariri-Xocó de sua aldeia no estado de Alagoas para o contexto urbano de Salvador/BA, demonstra como a apresentação pública do ritual do Toré funciona como elemento de negociação, de reconstrução e de reafirmação cultural na luta por sobrevivência em novos espaços ao mesmo tempo em que mantém a ligação do indígena com suas origens sagradas. Stein (STEIN, 2009) apresenta o protagonismo musical das crianças indígenas Mbya-Guarani no processo de construção do modo de ser de suas comunidades. Entendidas como intermediadoras entre humano e divino e entre indígenas e não indígenas, as performances das crianças agenciam os significados compartilhados e proporcionam os delineamentos conceituais sobre pessoa e terra, afirmando sua etnicidade diante das condições socioambientais desfavoráveis em que se encontram. Thiesen (2009) analisou as conexões simbólicas entre o imaginário sobre cultura regional gaúcha e a música de conjuntos musicais regionais que utilizam o acordeom nas práticas relacionadas aos fandangos [bailes regionais realizados nos Centros de Tradições Gaúchas e outros espaços comunitários]. A partir da descrição etnográfica de Thiesen (2009), podemos compreender o acordeom como elemento integrador de significados que auxiliam na construção de um imaginário cultural e no sentimento de pertencimento à cultura regional gaúcha, a partir das múltiplas associações do instrumento com o fandango, com a vida rural, com a masculinidade, com as relações amorosas e outras dimensões que constroem o ideário cultural regional²⁸.

Outra perspectiva apresentada sobre os processos de reconhecimento e afirmação cultural é discutida a partir de articulações políticas e intelectuais na busca da salvaguarda de culturas musicais. Carmo (2009), ao discutir os impactos das políticas de salvaguarda no Samba de Roda do recôncavo baiano, destaca a maior valorização da manifestação, principalmente por parte dos sambadores. Entretanto, ressalta a necessidade de se refletir sobre impactos como a espetacularização e descaracterização do samba de roda. Assim, o trabalho de Carmo (2009) nos permite entender a música como elemento intermediador na construção dos modos de ser das comunidades e nas relações com as mudanças sem perder seus significados socioculturais. Rodrigo Silva (2009), busca compreender o contexto sociocultural da Ratoeira, música de tradição oral do litoral de Santa Catarina. Embora sua discussão tenha como foco principal a construção da identidade cultural da manifestação, suas

²⁸ Aqui, a cultura gaúcha não é entendida como uma etnia, mas como uma cultura regional que implica na articulação da etnicidade. Entendo que a construção de identidade étnica é dinâmica e flexível. Sobre esse aspecto específico, essa escolha se fundamenta nos argumentos apresentados por Luvizotto (2009) ao discutir, por meio da etnicidade, a construção do ideal separatista [do território nacional] por parte de alguns grupos gaúchos.

reflexões apontam transversalmente para os processos de elaboração e manutenção de uma etnicidade açoriana no litoral catarinense. Destaca-se nas reflexões de Rodrigo Silva (2009) a constatação de que a valorização da identidade açoriana está ligada a um momento histórico composto por interesses políticos e econômicos. Sendo o turismo um dos fatores econômicos na descoberta de tal identidade, a Ratoeira tem passado a ser valorizada como elemento no reforço do empreendimento de tal etnicidade, sendo colocada em novos espaços, voltados para evocar a cultura açoriana, distanciando a manifestação de seu passado mítico e pouco relacionado às novas dimensões culturais envolvidas. Assim, as reflexões de Rodrigo Silva (2009) tendem a caracterizar tal processo como uma imposição de reconhecimento e pertencimento de outro legado cultural, que não foi necessariamente escolhido pelos membros da Ratoeira.

Enfim, a partir das discussões relacionadas à identidade e etnicidade, podemos concluir que, mais do que operar na concepção de pertencimento à cultura indígena, gaúcha, açoriana, etc., a música proporciona a incorporação de legados culturais, como nos mostra Giesbrecht (2011) e Maia (2008). Nesse sentido, a construção da identidade e da etnicidade por meio das práticas musicais da cultura popular tem sido pensada principalmente em função da capacidade de produção de significados por meio da música.

4.3.1.4 Subalternidade

A categoria *subalternidade* foi definida para destacar as representações dos grupos de cultura popular como comunidades subalternas. A partir das reflexões apresentadas nas seções anteriores, relacionadas às necessidades das comunidades estudadas em negociar espaços, símbolos e oportunidades diante das situações de invisibilidade social nas quais se encontram, somos levados a compreender os universos da cultura popular como majoritariamente subalternos. As descrições etnográficas representam as manifestações da cultura popular como práticas historicamente oprimidas e/ou como compostas por indivíduos pertencentes a classes menos privilegiadas da sociedade. Entretanto, diante das relações contemporâneas pelas quais passam os grupos e do avanço das discussões sobre suas formas de resistência sociocultural, os trabalhos indicam o desenvolvimento de novos contextos de negociação, nos quais as práticas musicais da cultura popular são mais reconhecidas pela sociedade, mas permanecendo as relações de poder em camadas mais profundas do contato cultural.

O trabalho de Ricardo Melo (2006), já discutido aqui, reflete sobre o ressurgimento das práticas musicais do Jongo em um contexto de negociações simbólicas, principalmente em torno da memória. Aqui vale destacar sua percepção sobre um dos modos contemporâneos das relações de poder envolvendo os fazeres culturais de comunidades subalternas. Ricardo Melo (2006) relata os esforços da gestão municipal de Quissamã/RJ em valorizar as práticas do grupo, pagando cachês e o inserindo nos calendários festivos da cidade. Isso aconteceu no mesmo momento em que o Jongo e outras culturas entendidas como subalternas passaram a ser reconhecidos por instituições oficiais como patrimônios imateriais da cultura brasileira. Assim, as negociações são feitas em torno da produção de um capital cultural, que pode tanto gerar dividendos turísticos ao município quanto servir de ferramenta de luta social dos moradores da fazenda Machadinha, praticantes do Jongo.

Exemplos semelhantes de reflexões sobre as representações de práticas culturais que passaram da opressão à exaltação são dados por Dias (2008), principalmente a partir das relações com o turismo. Buscando compreender quais são os significados que o Samba de Bumbo em Pirapora de Bom Jesus/SP assume enquanto representação de autenticidade, a etnografia de Dias (2008) também reflete posicionamentos críticos sobre os interesses e relações de poder nas interações contemporâneas do universo estudado. As práticas musicais do samba na cidade e suas relações com as políticas de avanço do turismo cultural possibilitaram a produção de símbolos e representações de autenticidade e genuinidade, criando uma imagem do Samba de Bumbo como raiz do samba paulista, unindo os interesses dos sambistas paulistanos e da prefeitura local. Entretanto, Dias (2008), ao destacar o entretenimento como um dos pilares do modo de viver capitalista, ressalta que é importante pensar a função assumida pelas manifestações culturais nessas formas de relacionamento econômico-culturais. Nesse sentido, ainda haveria formas de exercício de poder e dominação por meio da indústria cultural.

Rosa (2005, 2009) focou as questões de gênero em seus dois trabalhos, de mestrado e doutorado, em uma casa de Candomblé de Nação Xambá em Olinda/PE. Ao buscar compreender a história de Iansã [personagem divino], de suas filhas [personagens humanos] e a importância desse orixá feminino em sua música, Rosa (2005) demonstra como a música possibilita a participação das mulheres no universo rítmico, exclusivo dos homens *a priori*. Também é destacada a atuação e importância de uma das filhas [Mãe Biju] para o processo de resistência e manutenção religiosa do Xambá frente à repressão policial. Dessa forma, ao evidenciar o protagonismo feminino em diversas frentes sociais, humanas e divinas, Rosa

(2005) reflete sobre a atuação dialógica feminina com os “não poderes” lhes atribuídos nas representações, conceitos e práticas musicais, culturais e religiosas.

Ao aprofundar-se nas músicas e performances das entidades espirituais femininas, Rosa (2009) passou a discutir a música no Culto da Jurema, na mesma casa e em outras lideradas por suas filhas de santo, a partir de uma perspectiva feminista, compreendendo-a como narrativa das relações humanas e divinas. Em suas incursões etnográficas, Rosa (2009) descreve o culto da Jurema como espaço de atuação de sujeitos socialmente periféricos, sendo majoritariamente mulheres negras [heterossexuais, lésbicas ou bissexuais] e homens gays [devido à agência de suas entidades femininas], caracterizando a religião como fortemente periférica. Assim, as questões relativas à sexualidade e à classe social, inscrevem tal comunidade nas margens dos cânones morais e sociais, exigindo-lhes constantes performatividades de resistência que ocorrem nos planos humanos e divinos. Nesse contexto, o contato com as entidades está intimamente relacionado com o cotidiano das pessoas, com sua sexualidade e realidade social, exercendo inversões dos padrões heteronormativos, bem como promovendo a autonomia ou insubordinação feminina.

4.3.1.5 Sincretismos

Outro aspecto recorrente nas descrições etnográficas compiladas é o caráter integrador e dialógico da cultura popular, cujas práticas musicais envolvem sincretismos de ordem estética, religiosa, social e cultural (BARROS, 2009; BORGES, 2006; CHADA, 2006; DINIZ, F., 2011; MELO, Rodrigo, 2011; RIBEIRO, H., 2003)²⁹. As etnografias, muitas vezes sob posicionamentos teóricos do hibridismo cultural, sintetizam ambivalências e negociações sobre símbolos, artefatos e comportamentos que constroem as dimensões contemporâneas da oralidade, tradicionalidade, etnicidade e subalternidade já descritas acima. Assim, o sincretismo representa os processos de constante troca de informações e práticas culturais que, na realidade contemporânea, parece ter se tornado mais recorrente e mais complexo em virtude do avanço dos meios de comunicação, principalmente da internet.

Além das aproximações teóricas com o hibridismo, destaco aqui um posicionamento teórico recorrente na literatura, que diz respeito ao trânsito musical, que, permeado por um

²⁹ Ressalto que os trabalhos de Chada (2006) e Barros (2009) não foram consultados em suas versões como tese, mas como livros, pois não foram disponibilizadas no repositório da instituição responsável. Portanto, existe a possibilidade de haver informações adicionais ou omitidas em relação aos trabalhos produzidos inicialmente, mas que não prejudicam o entendimento geral das reflexões produzidas.

fluxo multidirecional, tem demonstrado o caráter inclusivo das manifestações da cultura popular, ainda que estas busquem suas definições identitárias.

Chada (2006), ao refletir sobre a presença e constituição de um repertório musical dos Caboclos nos Candomblés baianos, retrata a coexistência de duas diferentes tradições que antes eram consideradas incompatíveis. Assim, Chada (2006) demonstra que a inserção de entidades caboclas e suas músicas no sistema religioso do Candomblé permite a troca entre as duas tradições, como grupos instrumentais, toques e as estruturas social e ritual, entretanto, sem descaracterizar seus traços religiosos. As reflexões de Chada (2006) sobre a resultante desse contato cultural apontam que as inovações no repertório musical estão menos em nível de conteúdo e mais em nível de estilo, ou que as mudanças no conteúdo ocorrem mais lentamente.

Este aspecto relativo às inovações também foi percebido por Rodrigo Melo (2011) em sua etnografia sobre o culto da Jurema e suas relações com o Candomblé e Umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô, em João Pessoa/PB. Nesse contexto, Rodrigo Melo (2011) aponta que o contato da Jurema com outros rituais proporcionou a inserção de novos elementos, aceitos conflituosamente em processos de negociação, mas que os mitos da Jurema seguem independentes, com maior reelaboração na estrutura. Assim, parece evidente que *o que se faz* [conteúdo] e *o como se faz* [estilo] possuem relações diferenciadas com o processo de sincretismo musical.

Barros (2009), no intuito de compreender as relações entre música e identidade indígena, explorou os repertórios musicais em trânsito pela cidade de São Gabriel da Cachoeira/AM. A partir de um inventário dos repertórios musicais, principalmente em torno de sua organização em duas festas da cidade [Festas de Santo e Festibal], Barros (2009) demonstrou como os repertórios em trânsito são compostos por releituras e ressignificações. Destacamos aqui as ressignificações das categorias de pertencimento desses repertórios, que indicam as relações culturais da cidade com a identidade indígena, entendidos como repertórios “culturais”, “da região” e “de fora” (BARROS, 2009).

O trabalho de F. Diniz (2011) analisou os elementos musicais em trânsito entre a Capoeira Angola, Samba de Roda, Candomblé de Nação Angola e Culto ao Caboclo. Tendo como contexto o grupo Nzinga Capoeira Angola em Salvador/BA, F. Diniz (2011) destaca o trânsito musical [entendido aqui também como sincretismo] como estratégia de renovação, reorganização e reinscrição da cultura musical afro-brasileira. Desse modo, o sincretismo presente no universo estudado resulta da negociação de significados musicais, ligada a

motivação em dar continuidade e/ou promover a reapropriação de símbolos tradicionais (DINIZ, F., 2011).

4.3.2 Perspectivas teóricas sobre performance

Embora as etnografias até aqui discutidas apresentem perspectivas teóricas fortemente ligadas às necessidades investigativas de cada universo e a conseqüente diversidade de posicionamentos pareça ser inevitável, é possível perceber alguns direcionamentos mais recorrentes que nos possibilitam compreender como a performance tem sido pensada no trato das práticas musicais da cultura popular no Brasil. A partir de correntes teóricas mais amplas sobre performance, como a perspectivas ritual, artística, comunicativa e sociointerativa, as etnografias apresentam dimensões mais específicas e transversais que acredito representar de forma significativa sua produção. Nesse sentido, os posicionamentos teóricos são refletidos a partir das perspectivas pelas quais a performance é pensada em relação aos contextos investigados, no intento de compreender como ela é entendida e caracterizada na literatura. Ressalto, ainda, que tais disposições teóricas são profundamente transversais e, portanto, cada trabalho pode apresentar várias delas, com distintos graus de relevância.

O termo performance é bastante recorrente na literatura, mas seu tratamento teórico não segue o mesmo padrão, uma vez que sua utilização é muitas vezes relacionada às referências mais generalizadas do desempenho e da prática musical. Assim, destaco aqui as perspectivas presentes em trabalhos que se preocuparam, de forma mais clara, em definir posicionamentos conceituais e epistemológicos em relação à performance musical.

Partindo da premissa básica e consensual na literatura de que performance musical não se restringe aos fenômenos acústicos, os trabalhos analisados apresentam três dimensões da performance que considero suficientes para compreender seus posicionamentos frente aos contextos estudados. As dimensões reflexivas, generativas e combativas [ou de resistência] da performance são, portanto, consideradas aqui como elementares para compreender o *locus* epistemológico e as perspectivas conceituais das pesquisas analisadas.

4.3.2.1 A performance reflexiva

Partindo da visão de que as práticas musicais se constituem como uma das formas expressivas de cultura, a perspectiva da performance reflexiva apresentada nas teses e dissertações investigadas entende tais práticas como fenômenos integradores de

comportamentos, significados, experiências e outros elementos que constituem a existência das comunidades culturais. Nesse sentido, a performance musical é entendida prioritariamente como um modo de expressão e comunicação, refletindo as características socioculturais das manifestações estudadas. Ainda, o foco na expressão não significa que os trabalhos não compreendam as dimensões generativas da performance musical em seus contextos, mas representa abordagens que levam a reflexividade como principal elemento de análise e compreensão da música como fenômeno sociocultural.

Queiroz (2005), ao investigar a música dos Catopês em Montes Claros/MG, entende a performance como um sistema comportamental, distintamente estilizado enquanto fenômeno sociocultural, que reúne na música os elementos característicos da cultura, particularizando seu contexto e integrando dimensões simbólicas e estético-estruturais. Em caminhos semelhantes se encontram os trabalhos de Maia (2008), Giordani (2009), Medeiros (2012), Bastos (2010) e Vasconcelos (2010), entre outros.

Os trabalhos apresentam a forte influência da perspectiva antropológica de Victor Turner sobre performance e antropologia da experiência (TURNER, VICTOR W., 1988, 2005) e das perspectivas etnomusicológicas do estudo que integra som e contexto, baseadas em Béhague (1984). No processo de reflexão e organização das experiências, que são concluídas pela performance, as práticas musicais são sempre compreendidas a partir de perspectivas contextuais, como evento e como processo, englobando dimensões sonoras, comportamentais, simbólicas e interativas. Assim, entendendo música como cultura (MERRIAM, 1964) e sua prática como uma forma de viver experiências socioculturais, a performance musical, na perspectiva da reflexividade, representa a possibilidade de compreender uma comunidade cultural a partir dela, um de seus extratos mais bem definidos e recorrentes.

Vasconcelos (2010), ao estudar a relação entre música e ritual nas festas públicas do Candomblé Queto na Baixada Santista, destaca que ritual e música se articulam em performance, gerando “exteriorizações” de conteúdos compostos de significados importantes para a vida religiosa. A expressão e completude das experiências se dá através das performances, compreendidas como um conjunto de atos carregados de significados, revelando estruturas, categorizações, contradições, concepções e normas.

A partir dessas perspectivas a performance apresenta-se como um importante aspecto cultural para a compreensão das práticas humanas. A característica reflexiva da performance torna-se, por meio dessas abordagens, uma prática esteticamente orientada de posicionamentos, percepções e expressões da realidade. Nesse sentido, as performances

musicais de grupos da cultura popular são entendidas como possibilidades de acessar as dimensões expressivas da cultura.

4.3.2.2 A *performance generativa*

Influenciadas direta ou indiretamente pela abordagem da construção social da realidade (BERGER; LUCKMANN, 1991), algumas etnografias destacam a perspectiva de que a performance musical constitui-se como momento e espaço de construção de significados, realidades e interações, característica tão importante quanto sua ação reflexiva da cultura. Nessa perspectiva, as práticas musicais são entendidas e destacadas como demarcadoras de territórios, geradora de identidades, produtoras de conhecimento etc.

Giesbrecht (2011), em sua etnografia sobre grupos de cultura popular de Campinas/SP, já descrita anteriormente, defende que a performance em estilo participativo promove a incorporação e reapropriação de uma memória cultural negra da cidade. Através da organização da memória coletiva e da geração de laços comunitários, a performance engendra grupos sociais em torno de práticas, experiências, sentimentos, ideais e significados compartilhados.

Em meu trabalho de pesquisa de mestrado (RIBEIRO, F., 2011), também defendi a ideia de que performance musical, além de expressar, também pode negar, confirmar ou subverter dimensões socioculturais das quais faz parte e com os quais interage. Embora as reflexões teóricas produzidas à época tendam a ser mais ligadas às características expressivas da performance, é possível notar hoje, através dos relatos etnográficos produzidos, como a performance gera e organiza a prática ritual, o sentimento de pertencimento e promove a interação social em diversas ordens.

Cabe destacar, ainda, que a performance participativa (TURINO, 2008a) tem sido compreendida como maior foco de análise em trabalhos que buscam compreender suas dimensões generativas. Os posicionamentos de que a performance musical nos grupos de cultura popular engendra pertencimentos histórico-culturais (GIESBRECHT, 2011; RIBEIRO, F., 2011), constrói identidades (STEIN, 2009), gerencia ritos (ROSA, 2005) e define territórios (PRASS, 2009), entre outras possibilidades, estão baseados na esfera da participação e da interação social. Embora se reconheça que performances de apresentação (TURINO, 2008a) também possuam sua dimensão participativa, as etnografias tem lhes dado menor destaque em virtude das características dos grupos estudados.

4.3.2.3 A performance de resistência

Como vimos anteriormente, os grupos de cultura popular são comumente descritos como comunidades subalternas. Nesse conjuntura, suas performances têm sido compreendidas como um dos principais meios para mediar conflitos e promover lutas e resistências diante das situações opressivas a que muitas vezes são submetidos. As performances de resistência podem ser compreendidas como um tipo distinto de prática que envolve suas dimensões reflexivas e generativas na direção de aspectos socioculturais específicos. Portanto, uma abordagem que compreenda a música nesta perspectiva tem como foco as relações entre o caráter reflexivo e generativo da performance musical na produção de discursos de luta, buscando empoderamento dos grupos e a mudança de conceitos e comportamentos socioculturais.

Rosa (2009), partindo do contexto do Candomblé da Nação Xambá em Olinda/PE, em trabalho já discutido aqui, destaca a performance musical como reflexiva das diferenças de gênero, pois resulta de processos de aprendizagem diferenciados para meninos e meninas, intimamente ligados ao trabalho doméstico. Ainda, as reflexões críticas de Rosa (2009) reconhecem a dimensão reflexiva da performance em articulação com a produção de conceitos e comportamentos em relação ao gênero. Diante disso, Rosa (2009) discute, a partir da atuação das mulheres e outros agentes no contexto investigado, como a performance pode ser pensada como instrumento de ressignificação dos discursos sobre gênero e, conseqüentemente, como veículo de empoderamento. Prass (2009) e Stein (2009) também destacam a dimensão aguerrida da performance ao ponto em que a compreendem como instrumento político em sua condição de ação aliada a diversas práticas sensoriais. Assim, estando no plano das experiências, a performance lida com emoções, evoca sentimentos e converte encontros potencialmente perigosos em representações, mas ainda assim exerce sua luta (PRASS, 2009; ROSA, 2009; STEIN, 2009).

Diante dessas perspectivas, as dimensões performativas da performance de resistência estão presentes, ainda que indiretamente. O caráter performativo, nos termos de Austin (1975), nos faz perceber a performance como agente produtora de discursos e sentidos ao mesmo tempo em que possibilita questioná-los e ressignificá-los. O trabalho de Rosa (2009) se aproxima da teoria de Austin (1975) a partir das perspectivas de Butler (2011, 2013) ao compreender as relações entre gênero, música, corpo e sexualidade.

Enfim, as características da performance de resistência engloba as possibilidades de ação social e política por meio das práticas musicais. Nesse sentido, os grupos de cultura

popular são entendidos como agentes potenciais de transformação, apresentando fortes condições de performatividade, de empoderamento, de questionamento e de reordenação de suas relações com outros setores da sociedade.

4.4 Dimensões epistemológicas e delimitação do problema de pesquisa

Diante da discussão até aqui apresentada, pode-se concluir que os estudos da performance, desde suas origens na metade do século XX até sua configuração hodierna, têm apontado para perspectivas científicas que revelam múltiplas faces dos modos de produção cultural, sem as quais a cultura não seria consistentemente compreendida. Por meio de um diálogo epistemológico abrangente, a performance como foco investigativo tem possibilitado compreender diversas manifestações socioculturais, assim como tais fenômenos têm informado e direcionado novas definições conceituais e metodológicas a seu respeito. Desse modo, tal campo de estudos parece promover uma arena transdisciplinar que possibilita abordagens mais significativas, que contemplam desde dramas sociais de boias-frias reservados aos longínquos canaviais (DAWSEY, 2005) à performance artística mais reconhecível no senso comum, como a de Lady Gaga, fortemente vinculada à cultura pop globalizada (GRAY II, 2012).

Devido a esse caráter transdisciplinar, cresceu o meu interesse pelos estudos da performance e, de modo mais específico, por sua configuração mais próxima dos seus paradigmas antropológico e etnomusicológico. Tais campos têm possibilitado o desenvolvimento de uma perspectiva da performance musical como elemento que congrega vários aspectos contextuais, em que os *performers*, audiência, espaço, tempo, ocasião, concepções e códigos de conduta, entre outros, são tomados em consideração. Desse modo, compreendo a performance musical como uma atividade humana mais abrangente, que se insere ativamente na vida diária das pessoas.

Durante minha pesquisa de mestrado (RIBEIRO, F., 2011), buscando compreender os elementos caracterizadores da performance musical dos Ternos de Catopês *Nossa Senhora do Rosário e Divino Espírito Santo* da cidade de Bocaiuva-MG, as perspectivas de autores de diversificadas áreas do conhecimento – como Austin (1975), Béhague (1984), Brinner (2010), Goffman (1990), Schechner (2003, 2006), Seeger (2015), Turner (1988, 1996, 2005) e Zumthor (2007) – me possibilitaram uma compreensão holística da performance, além de desenvolver um enquadramento do olhar investigativo sobre a prática musical dos grupos. Ainda, a partir das experiências vividas em campo com os Catopês, cresceu meu interesse em

compreender de forma mais aprofundada a cultura popular em performance, uma vez que os “porquês” de suas práticas podem ser mais amplos do que as motivações ligadas à religiosidade, bastante presentes nos grupos pesquisados durante o mestrado. Desse modo, cresceu meu interesse por outros grupos da cultura popular com características distintas daquelas já observadas por mim, buscando compreender a performance de uma forma mais ampla, mas sem deixar de olhar para as dimensões específicas de cada grupo.

Nesse sentido, o trabalho de pesquisa também buscou a continuidade desse desenvolvimento investigativo sobre a performance, ampliando as perspectivas sobre a prática musical e as relações socioculturais que a envolvem. Tal ampliação significa desenvolver um conhecimento mais profundo sobre as relações entre os aspectos microestruturais relativos às particularidades das práticas musicais e os aspectos macroestruturais que vinculam fenômenos musicais diversos por meio de suas características compartilhadas³⁰.

Diante dessa conjuntura investigativa, dois aspectos são destacados aqui e entendidos como pontos importantes para reflexão sobre a performance musical dos grupos de cultura popular. O primeiro leva em consideração o aparente tratamento dos grupos de cultura popular por parte da literatura antropológica e etnomusicológica como comunidades ainda distantes de uma sociedade complexa, moderna e industrial, no sentido estabelecido por Turner (1996). Assim, os grupos de cultura popular podem ser muitas vezes entendidos a partir de uma divisão analítica paradigmática muito presente nas discussões de Turner (1996) ao pensar a sociedade em duas dimensões: 1) as sociedades modernas, pós-revolução industrial e com distinções mais claras e descontinuidades mais significativas a respeito dos jogos, do trabalho e do lazer; 2) e as sociedades tradicionais, pré-revolução industrial, nas quais as dimensões conceituais e práticas do jogo, trabalho e lazer são apresentadas em um *continuum*, com múltiplas influências e mais relacionadas umas com as outras (TURNER, 1996). Com base na revisão bibliográfica até aqui desenvolvida, mesmo se inserindo no mundo caracteristicamente urbano e moderno, a performance musical dos grupos de cultura popular ainda é majoritariamente pensada nos moldes das sociedades tradicionais, com certo distanciamento da sociedade contemporânea. Embora reconheça que esse *continuum* esteja presente em alguns aspectos, acredito que a música da cultura popular tenha se aproximado das produções musicais características da sociedade contemporânea, como da música popular

³⁰ É importante ressaltar o cuidado para não cair em uma perspectiva comparativa generalista, pois não proponho aqui a busca por universais da performance em detrimento da sua compreensão contextual. Seguindo a mesma perspectiva de Seeger (2015), as comparações, quando necessárias, serão empreendidas na tentativa de compreender a prática musical não apenas pelas ideias do pesquisador, mas a partir do que nós podemos aprender com as concepções de sujeitos pertencentes a culturas que se diferem em certos aspectos.

urbana, merecendo abordagens mais próximas dessa realidade, buscando compreendê-la dentro de seus novos contextos e significados.

Reconheço a existência de estudos que apontam para essa direção, como os trabalhos de Frith (1998), Manuel (1988, 1993; 2012), Turino (2008b, c, 2010), Waterman (1982), Austerlitz (1997, 2005) e Waxer (2010). Todavia, nota-se que muitos dos universos de pesquisa investigados geralmente são ligados aos gêneros da música popular urbana de caráter massivo, resultantes das relações com a indústria fonográfica, do que de fato aos grupos da cultura popular, oriundos das práticas antes denominadas folclóricas e ainda mais autônomos em relação a essas dimensões industriais. Entendemos a cultura popular aqui em termos mais próximos aos de Thompson (1998), como uma manifestação com certo grau de independência, ainda que se relacionando com as dimensões urbanas da sociedade, mas de forma diferenciada da cultura massiva e industrializada. Ainda, na literatura etnomusicológica brasileira, notamos que, mesmo havendo forte reconhecimento das mudanças conceituais surgidas dos contextos etnográficos, a base teórico-metodológica parece ser bastante ligada às perspectivas de uma cultura popular caracteristicamente rural e distinta da vida urbana cotidiana. Assim, acredito que a performance musical da cultura popular tenha se aproximado de algumas características da música popular urbana, mas ainda carrega elementos que as distinguem, o que a situa em espaços indefinidos, transitórios e pouco claros.

Ligando minha reflexão geral a esse posicionamento, destaco o segundo aspecto sobre os grupos de cultura popular, que diz respeito à sua representação acadêmica que parece enfatizar seu caráter liminar e suspensivo, nos termos de Turner (1996; 2009), entendendo suas performances como eventos facilmente perceptíveis na sociedade, como se estivessem sempre em relevo na vida cotidiana. Em virtude do paradigma das sociedades não industriais, baseado em Turner (1996; 2009), a cultura popular tem sido vista a partir de uma perspectiva que busca enquadrar em tais moldes tradicionais, principalmente como evento liminar e suspensivo, caráter também defendido por Schechner em suas teorias sobre performance (1989, 2003, 2006). Contudo, acredito que as dimensões contemporâneas da performance musical da cultura popular tenham se aproximado de diversas práticas cotidianas da vida. Assim, as práticas musicais têm se mesclado às situações da vida diária, ampliando suas performances para ensejos sociais menos evidentes. Entendo que a suspensão da vida diária esperada na performance possa muitas vezes ser diluída em uma série de relações sociais que se aproximam demasiadamente de outras práticas pouco suspensivas. Desse modo, assim como Butler (2011, 2013) faz com o performativo, compreendendo-o em seus limites, tenciono pensar a performance. O caráter mais suspensivo da performance pode ser

encontrado em eventos e apresentações públicas. Entretanto, acredito que outros aspectos, menos evidentes e mais próximos da vida diária dos sujeitos também se constituam como ocasiões de performance, como, por exemplo, reuniões entre indivíduos para discutir suas práticas musicais³¹.

A partir dessas considerações, o trabalho investigativo buscou evidências de que a performance dos grupos de cultura popular na realidade contemporânea da região metropolitana de João Pessoa tem se constituído a partir de um complexo sociointerativo. Ainda, essa dimensão da interação social é baseada no compartilhamento de significados sobre experiências musicais construídas em situações sociais específicas e na recorrência das interações, proporcionando a produção de novas experiências, tanto em nível coletivo quanto individual. Assim, a construção de uma rede sociocolaborativa [resultante de processos bastante próximos das dimensões contemporâneas das comunicações, dos estudos acadêmicos, da produção cultural, da política e do turismo, entre outras] nos leva a buscar a compreensão das formas de produção de perspectivas e expectativas coletivizadas sobre as práticas musicais dos grupos estudados.

Ainda, entendo que tal busca pressupõe pensar a cultura popular como elemento politicamente integrado na urbanidade contemporânea, exercendo e recebendo múltiplas influências, devendo também ser abordada e compreendida a partir dessas relações. Nessa conjuntura, as práticas musicais da cultura popular podem apresentar diversas relações performáticas, com muitos níveis de proximidade com a vida diária. Assim, entendo que a cultura popular possui diversos níveis de suspensão, podendo muitas vezes chegar a níveis quase imperceptíveis, dificultando-nos a própria distinção do que é e não é performance, em níveis superficiais de observação. Destaco ainda que não pretendo demonstrar a inexistência do caráter suspensivo e liminar, mas refletir sobre seus variados graus de existência a partir dos questionamentos sobre as dimensões contemporâneas da performance, que acredito criar tais nuances.

Enfim, tomando como base a discussão até aqui apresentada, foi determinado como definidor da investigação o seguinte problema de pesquisa: *quais as dimensões contemporâneas fundamentais que caracterizam e transversalizam a performance musical de dois grupos de cultura popular da Cidade de João Pessoa?*

A definição de tal problema tencionou direcionar a pesquisa na busca pelos “por quês” da prática musical dos grupos de cultura popular. Nesse sentido, mais do que saber

³¹ As implicações conceituais desse posicionamento serão discutidas no próximo capítulo.

quais são as principais características da performance, o trabalho buscou compreender seus motivos subjacentes em vários aspectos socioculturais: nos códigos de conduta quase sempre implícitos em cada cultura; nas concepções coletivas e individuais sobre música; nas relações harmoniosas ou conflituosas entre os agentes performáticos; e nas diversas formas de produção, recepção e transmissão dos valores simbólicos, morais e estéticos ligados à música, etc.

Ressalto que a busca em compreender as dimensões contemporâneas da performance não implicou em verificar a existência de categorias pré-estabelecidas. Tomei como ponto de partida as principais relações socioculturais hodiernas para que assim pudesse pensar a performance, buscando categorias etnográficas que embasassem minha compreensão. Ainda, a utilização do termo “dimensões contemporâneas” não pressupõe a contraposição a “velhas dimensões”, uma vez que os aspectos performáticos atuais serão compreendidos por uma perspectiva tanto sincrônica quanto diacrônica. Assim como a reconhecida característica sincrônica da performance, entendo que as relações socioculturais diacronicamente estabelecidas também constroem as dimensões performáticas contemporâneas.

CAPÍTULO V

Performance e cultura popular na contemporaneidade: definições teóricas

Na construção dos argumentos que defendem as abordagens e posicionamentos sobre a performance musical contemporânea dos grupos estudados, este capítulo apresenta os delineamentos teóricos do trabalho de pesquisa, refletindo sobre as articulações existentes entre as dimensões epistemológicas e etnográficas que mediarão o olhar investigativo e os consequentes posicionamentos analíticos e interpretativos. Nesse sentido, o desenho do estudo foi realizado a partir do foco nas interações socioculturais que compõem as relações musicais em performance, entendendo as práticas musicais estudadas como mediadoras e promotoras de experiências humanas. A partir dessa perspectiva, acredito que a compreensão da performance musical dos grupos estudados necessita de uma abordagem ampla, baseando-se nas concepções êmicas sobre suas práticas e nos processos de construção de redes de experiências socioculturais coletivas e individuais envolvendo a música.

Assim, proponho aqui um olhar direcionado para o fenômeno musical como elemento mediador e produtor de experiências humanas, definindo os caminhos escolhidos na amplitude das reflexões voltadas para a performance. O conjunto de mudanças paradigmáticas e o panorama epistemológico refletidos no quarto capítulo possibilitaram um olhar crítico e social para vários fenômenos performáticos, dentre os quais destaco aqui a música dos grupos da cultura popular. A partir desse olhar, focalizam-se principalmente as dimensões humanas e interativas do fazer sociocultural de tais fenômenos musicais. Dentro desse redirecionamento, os paradigmas performáticos podem ser entendidos como janelas contemporâneas capazes de nos possibilitar um olhar condizente com a realidade do fazer musical hodierno dos contextos da cultura popular.

As realidades performáticas da Barca Nau Catarineta e da Ciranda do Sol são significativamente permeadas por um conjunto de fatores estéticos, sociais, políticos, econômicos e culturais que poderiam direcionar o processo investigativo para múltiplos caminhos. Assim, diante dos fenômenos multifacetados aos quais este trabalho se direciona, a experiência etnográfica é o principal elemento mediador dos posicionamentos teóricos desenvolvidos. A etnografia, portanto, indicou as principais dimensões do trabalho por estar envolvida em um tempo e espaço específicos, nas experiências formativas do pesquisador, na

realidade teórico-conceitual contemporânea e, principalmente, nas experiências hodiernas dos grupos.

Diante desse contexto, este trabalho apresenta um *lócus* epistemológico transdisciplinar, mediado pela realidade etnográfica da performance musical dos grupos estudados, fundamentando-se principalmente nas dimensões da interação social. Assim, destaco aqui as definições conceituais basilares do trabalho, entendidas como princípios teóricos em diálogo constante com o processo etnográfico, analítico e interpretativo.

5.1 Contemporaneidade e cultura popular

Entendo aqui a contemporaneidade como o tempo recente, resultante dos processos globalizatórios desenvolvidos principalmente a partir dos anos 1980, com o avanço das tecnologias da comunicação, das redes de informação e das consequentes reorganizações da vida social, política e econômica. Essa definição de contemporaneidade foi elegida diante de uma realidade complexa que apresenta incertezas conceituais sobre as condições hodiernas da sociedade. Desse modo, a opção por usar tal conceito está na defesa do termo menos polêmico, na tentativa de aproximar mais das características fundamentais desse período do que à certeza conceitual que melhor o representaria.

Diante disso, tomo aqui a velocidade das transformações sociais atuais [dos transportes, das comunicações, das inovações tecnológica] e as consequências de sua existência na sociedade. Entendo, desse modo, que a contemporaneidade é caracterizada por tais transformações e pela ressignificação de aspectos fundamentais da modernidade, como: as relações entre risco e segurança; os desencaixes entre tempo e espaço; as relações de confiança entre indivíduos/instituições e as decorrentes noções de intimidade e formas de compromisso social (GIDDENS, 1990). Nesse contexto, outras possibilidades de interação tomam forma e importância na sociedade contemporânea, podendo ser compreendidas como “desconcentradas” (GOFFMAN, 2010) ou como “conexões sem rosto” (GIDDENS, 1990). Assim, o indivíduo, agora em maior evidência, está em contato constante com múltiplas possibilidades interativas, ressignificando suas formas e percepções de liberdade, de individualidade, de coletividade, de trabalho, de tempo e de espaço, caracterizando-se por uma dimensão menos estática/linear e mais fluida (BAUMAN, Z., 2001).

Tais características da contemporaneidade operam e ressignificam construções socioculturais. As formas de organização e manutenção dos fazeres da cultura popular têm se articulado cada vez mais com o mundo contemporâneo, pois é nele que vivem seus

produtores. Entendo que a realidade contemporânea nos leva a compreender outras formas de interação social, diferenciadas daquelas constituídas nas performances dos grupos de cultura popular na primeira metade do século XX. Assim, com a integração de novas gerações de brincantes, nativos em uma era digital fortemente influenciada pelas novas formas de comunicação, emergem novas experiências subjetivas no processo performático que, na interação social, podem contribuir para novas experiências coletivas.

Nessa conjuntura, a cultura popular possui características performáticas em constante construção e, conseqüentemente, novas concepções sobre suas práticas e novas posições sobre sua própria definição. Definir cultura popular na contemporaneidade é reconhecer as profundas relações do termo com as condições sociais e políticas das comunidades que representam. Na verdade, essa condição não é prerrogativa da contemporaneidade, pois o conceito de cultura popular também fora assim pensado para a idade média (BAKHTIN, 1999), por exemplo. O ponto em foco aqui é que o conceito deve ser construído com base na realidade da manifestação cultural estudada e das suas comunidades promotoras.

Para isso, o primeiro aspecto a ser destacado é que as definições existentes de cultura popular geralmente implicam em uma delimitação negativa. Isso pode ser percebido nos trabalhos de Canclini (1983), Bakhtin (1999), Burke (1989), De Certeau (1998) e Chartier (1995). Cada um, a seu modo e seguindo seus objetivos primordiais, reconhece que a cultura popular é entendida em contraste com uma cultura que poderia ser definida como erudita. Portanto, cultura popular seria a *não* erudita e, assim, são produzidos binômios como tradicional/moderno, popular/culto e subalterno/hegemônico.

Diante disso, concordo com Chartier (1995) ao afirmar que a cultura popular é uma categoria erudita. Isso porque fora criada pelo despertar do interesse das classes hegemônicas sobre as práticas culturais populares, destacando sua origem de classe. Nesse sentido, com base nos estudos acima destacados, entendo que embora o conceito seja produzido numa situação de contraposição, a cultura popular toma vida no processo de interação com outras culturas. Canclini (1983), buscando compreender as relações entre as culturas populares e o capitalismo, reconhece que há um constante trânsito entre culturas, por meio de empréstimos, relações de proximidade e contaminações diversas. De Certeau (1998) também destacou processos semelhantes, que chamou de “opacidade da cultura popular”, como uma forma de evidenciar características dessa cultura de usar ou driblar os termos e contratos sociais, jogando e ao mesmo tempo desafazendo o jogo da cultura hegemônica. Na mesma direção, Burke (1989) propõe que o estudo da cultura popular deve se concentrar na interação entre culturas do povo e das elites, não na divisão entre elas.

As perspectivas conceituais sobre cultura popular desenvolvidas neste trabalho também levam em conta, de forma crítica, a construção sociohistórica que caminhou da clássica divisão entre o folclórico e o erudito, baseada nos mitos de separação cultural entre classes sociais, segundo Chartier (1995), até o conceito hodierno que carrega em si os dilemas semelhantes ao acompanhar-se do termo cultura, e ainda tangenciando as ideias de folclore, cultura oral, cultura tradicional e cultura de massa. Nesse sentido, acredito que as construções conceituais contemporâneas podem carregar, de alguma forma, aspectos desse desenvolvimento histórico, mantendo elementos estigmatizadores da cultura popular.

Essa característica pode ser percebida na definição de cultura popular pela *Recomendação sobre Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, produzida na 25ª Conferência Geral da Unesco em 1989. O documento explica a cultura popular de uma forma ampla, buscando uma delimitação cercada pelos conceitos de tradição, oralidade e identidade:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas sobre a tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos, e reconhecidas como respondendo às expectativas da comunidade enquanto expressão da sua identidade cultural e social, das suas normas e valores transmitidos oralmente, por imitação ou por outros meios. As suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 2015).

Nessa definição, podemos perceber como concepções contemporâneas da cultura popular aparentam distanciar-se dos dilemas que envolvem as comunidades subalternas às quais geralmente se volta. Acredito que as concepções baseadas unicamente na tradicionalidade, oralidade e identidade tendem a evitar a dimensão política do conceito, que envolve comunidades culturais ainda muitas vezes em situação de vulnerabilidade ou em algum grau de distanciamento da realidade de vida de sujeitos com mais acesso aos bens culturais, econômicos, educacionais e de lazer.

Nesse sentido, entendo cultura popular também como um conceito político, que pode agenciar influentes estruturas de poder, ou promovendo ou negando as necessidades das comunidades culturais. O conceito carrega em si um conjunto de posicionamentos que pode ou valorizar as práticas culturais ou estigmatizá-las e distanciá-las da vida contemporânea. Diante desse contexto de relações sociais e políticas, a cultura popular resulta de uma apropriação desigual das condições de produção da cultura, engendrando suas práticas a partir das suas condições de vida e através de interações conflituosas com setores hegemônicos (CANCLINI, 1983).

O processo de interação entre as culturas populares e outras práticas culturais ligadas às classes hegemônicas tende não ser equilibrado. Nesse sentido, é importante reconhecer a existência de estratégias de dominação sistêmica em nossa sociedade liberal e capitalista. Esse processo pode ser percebido em diversas situações conflituosas de interação entre as culturas populares e as dimensões econômicas contemporâneas. No caso específico de João Pessoa, grupos costumam se queixar das exigências do poder público para que recebam os cachês por apresentações realizadas. Dentre elas, destaco como exemplo o pedido de declarações de notoriedade de cada grupo por meio de comprovação em meios de comunicação. Essa exigência ignora a realidade de muitos deles, cujas apresentações não são noticiadas em função de sua remota localidade ou da preferência por outros acontecimentos. Assim, gera-se uma constante dependência de uma ampla conjuntura de funcionamento político e econômico de incentivos e reconhecimento da cultura popular.

A abordagem política do conceito de cultura popular também nos leva a pensá-lo aqui como algo historicamente construído, entendido como resultante de uma produção de discursos acadêmicos, de agentes sociais, políticos e culturais dominantes (ALBUQUERQUE JR., 1999, 2003, 2013). Portanto, tal conceito também é historiográfico e revela estratégias de dominação e distinção social (CHARTIER, 1995). Nesse sentido, parece significativo compreendê-lo no contexto investigativo também como um conceito etnográfico, buscando evidenciar como as redes sociocolaborativas que medeiam os padrões performáticos dos grupos estudados produzem suas concepções sobre a cultura popular pessoense. Assim como Burke (1989) sugere compreender as culturas popular e erudita em interação, entendo que a concepção de cultura popular em suas dimensões políticas e discursivas em João Pessoa nos possibilita perceber como circulam concepções e ações em torno de suas práticas musicais.

Na região metropolitana de João Pessoa, a proximidade mais recente entre as definições políticas mais amplas sobre cultura e a realidade dos grupos de cultura popular está nas discussões sobre o Plano Nacional de Cultura [PNC], realizadas na cidade em audiências públicas entre dezembro de 2013 e janeiro de 2014. A definição apresentada pelo Ministério da Cultura no *Plano Setorial para as Culturas Populares* [PSCP], parte integrante do PNC, aproxima-se de forma mais satisfatória das condições sociais e políticas da cultura popular. O documento reconhece um conjunto de características importantes para o entendimento das culturas populares como práticas culturais muitas vezes emergidas de comunidades em situações vulneráveis e em condições desiguais de relacionar-se com o mundo. Assim, destaca que:

As manifestações das culturas populares não são algo estático, definitivo, mas estão inseridas em um processo contínuo de transformação, sendo retraduzidas e reapropriadas pelos seus próprios criadores, segundo rupturas ou incorporações entre a tradição e a modernização. Isto possibilita a construção e afirmação de novas identidades, que evidenciam o novo lugar social que esses criadores buscam afirmar frente à sociedade. A interação entre culturas é dinâmica e acontece segundo processos de influências mútuas, em diferentes níveis. No entanto, esse diálogo é raramente equilibrado, quase sempre marcado por relações de dominação e dependência, o que acaba por criar culturas dominantes e hegemônicas, bem como culturas e setores sociais historicamente excluídos (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2010, p. 10).

A definição de cultura popular apresentada no documento expressa uma perspectiva que nos permite refletir sobre a realidade dos grupos de cultura popular em foco neste trabalho, bem como do seu contexto sociocultural mais amplo. Nesse sentido, entendo aqui a cultura popular na realidade contemporânea da região metropolitana de João Pessoa a partir das seguintes características: 1) a cultura popular é dinâmica, com estratégias de articulação entre mudanças e permanências definidas nas interações sociais internas e externas; 2) a cultura popular é irrestrita, não podendo ser definida apenas em função de alguns de seus aspectos característicos³²; 3) há uma relação sociocultural de mútuas influências entre a cultura popular e outras manifestações culturais, como por exemplo, entre os grupos estudados e grupos de música popular; e 4) portanto, a cultura popular é flexível, não fronteiriça, contaminada e contaminadora.

Essas características auxiliaram na composição e atualização do conceito de performance neste trabalho, levando-me a buscar a compreensão sobre como as experiências vividas pelos sujeitos e coletividades nesse contexto constroem e são construídas no processo performático. Enfim, abordar as dimensões conceituais envolvendo cultura popular e a performance musical dos grupos na contemporaneidade implica em compreender as dinâmicas hodiernas de interação em seus níveis sociais, políticos e culturais. Nesse sentido, as performances da Barca Nau Catarineta de Cabedelo e da Ciranda do Sol foram compreendidas a partir das suas relações contemporâneas, mas reconhecendo que suas práticas e concepções hodiernas são resultantes de significativos processos históricos que embasam comportamentos, posicionamentos ideológicos, concepções, relações socioculturais etc.

³² Por exemplo, podem haver grupos de cultura popular formados por pessoas que não participaram diretamente de uma transmissão cultural familiar e comunitária. A Barca Nau Catarineta foi reestruturada fundamentalmente com a atuação um professor de artes do município [Tadeu] e seus alunos, o que levou algum tempo para ser aceito pela comunidade, mas não encontrou grandes resistências para o reconhecimento da comunidade.

5.2 Interatividade simbólico-social na performance musical

Na busca por compreender as práticas musicais dos grupos de cultura popular investigados, as abordagens e orientações teórico-metodológicas até aqui discutidas foram levadas em consideração, com especial destaque às perspectivas da performance como ritual (BÉHAGUE, 1984; TURNER, VICTOR W., 1988, 1996, 2005, 2009). A partir das perspectivas teóricas apresentadas e da experiência de pesquisa anterior, vivenciada com grupos de cultura popular (RIBEIRO, F., 2011), a ideia de performance utilizada neste trabalho é de que tal fenômeno compõe-se de relações interativas que expressam interpretações, posicionamentos, perspectivas e significados; promovem diálogos entre indivíduos e grupos sociais; refletem relações, estruturas e características sociais; e geram relações, posicionamentos, estruturas e estratos sociais. A performance caracteriza-se, portanto, como um processo de ritualização de sons e comportamentos voltados para a representação e atuação em diversas faces sociais, culturais, políticas etc. (RIBEIRO, F., 2011).

Partindo da perspectiva de que a compreensão do ritual precisa ser construída etnograficamente, junto com os membros dos grupos pesquisados (PEIRANO, 2003, p. 8), este trabalho apresenta um processo de construção flexível dos conceitos e abordagens, guiando-se pelo processo interativo da pesquisa. Assim, embora haja o destaque da perspectiva ritual da performance musical, o trabalho é constantemente articulado por um conjunto de outras dimensões teóricas consideradas como essenciais para o entendimento do contexto dos grupos estudados.

No processo investigativo, essa evidência sobre abordagem ritual da performance foi articulada com outras perspectivas que possibilitaram compreender as dimensões sociais e comunicativas da performance. Nesse sentido, a perspectiva ritual da performance é abordada em suas dimensões: 1) sociointerativas, buscando entender como sujeitos e coletividades se organizam e interagem em torno das atividades musicais; 2) comunicativas, no intuito de compreender como os agentes de performance engendram processos dialógicos, baseando-me na perspectiva de performance musical como um modo específico de pensamento e de ação social; 3) simbólicas, tentando entender como os aspectos sensíveis da performance [sons, cores, movimentos etc.] possibilitam a articulação entre experiências passadas e presentes por meio dos significados atribuídos subjetiva e coletivamente; e 4) integrativas, buscando compreender como as práticas musicais associam experiências e formas de engajamento individuais e coletivas no processo de performance.

5.1.1 As dimensões sociointerativas do fazer musical

Os estudos da performance em sua fase inicial já anunciavam a necessidade de pensar a prática cultural pelo viés interativo. Essa perspectiva aponta para a performance como elemento de interação social, proporcionando uma abordagem das relações entre os sujeitos como forma de compreensão de suas práticas. Nesse sentido, torna-se importante pensar como agem os sujeitos de performance nas situações de contato social, agenciando a performance musical através de dimensões micro e macrosociais.

Parte dos posicionamentos teóricos sobre processos interativos relacionados ao meu olhar etnográfico sobre os grupos foram encontrados nas abordagens de Goffman (1990, 2010, 2011). Ao tratar da performance da vida diária, Goffman (1990) trabalhou as representações dos papéis sociais por uma perspectiva interativa, que ainda pode ser percebida em suas reflexões na atualidade (GOFFMAN, 2010, 2011). Sua obra aponta para uma perspectiva sociológica sobre as diversas formas de organização do contato social em situações de interação entre sujeitos, proporcionando-nos profundas reflexões em uma perspectiva microssocial.

Esse processo de interação também é fundamental para a compreensão de práticas sociais em fenômenos como a cultura popular. A cultura popular contemporânea reúne características sociais bastante próximas do que foi analisado por Goffman (1990, 2010, 2011), sendo associadas a aspectos simbólicos representativos. Assim, é possível perceber que os grupos de cultura popular apresentam características de representação de papéis sociais e de uma representação dessas representações. Nesse sentido, as abordagens de Turner (1988, 1996) também apontam para uma perspectiva prática e interativa das interpretações que os conjuntos culturais têm de suas representações. Portanto, a interação tem sido elemento fundamental para a produção das práticas sociais e, conseqüentemente, para sua compreensão por parte da ciência.

Além dessas perspectivas microssociais, é possível perceber a influência de um conjunto significativo de convenções de natureza mais ampla. As práticas musicais da cultura popular apresentam relações com as formas de produção cultural emergidas principalmente a partir das relações globalizatórias contemporâneas. Dessa forma, a performance musical da Barca e da Ciranda articulam elementos de diversos campos de experiência musical, em nível micro e macrosocial. Nas dimensões macrosociais relacionadas às práticas musicais da Barca e da Ciranda, destacadas no Capítulo I, é possível perceber a existência de uma ampla

rede de colaboração social, composta por sujeitos e instituições, que exerce forte influência no processo de construção de convenções e expectativas coletivas sobre a performance.

Nessa conjuntura, a realidade etnográfica dos grupos apresenta alguma proximidade com o desenvolvimento teórico do sociólogo americano Howard Becker sobre as dimensões sociais do mundo da arte. DeNora (2004) aponta que a publicação de *Art Worlds*, de Becker (1982), tornou pública a tendência da abordagem da “produção de cultura”, desenvolvida entre os acadêmicos americanos desde os anos 1970. Tal tendência investigativa tem como principal característica a compreensão dos modos pelos quais são constituídas as relações presentes nas redes cooperativas dos mundos da arte. Por meio do entendimento da arte como uma atividade colaborativa, Becker (1982) apresenta uma perspectiva analítica pela qual pode ser percebido um conjunto de atividades para a produção artística: construção de uma ideia sobre o tipo e forma de trabalho a ser feito; execução dessa ideia, possibilitando que ela tome uma forma física; manufatura e distribuição de materiais e equipamentos; estruturação de um esquema de suporte; criação e manutenção de uma base lógica, que articula o modo pelo qual essas atividades tomam sentido; e o desenvolvimento/estabelecimento de uma ordem cívica, para que as pessoas se engajem no trabalho com certa estabilidade.

Dentro dessa macroestrutura, Becker (1982) analisa aspectos da interação social promovida nos mundos da arte, como: a divisão do trabalho colaborativo entre os sujeitos; as distinções sociais entre artistas e não artistas, bem como as relações dessas diferenciações dentro da própria rede colaborativa; os limites e implicações das redes, como a tendência à padronização, relações com as convenções socialmente estabelecidas, bem como com a construção social do conceito de artista.

Essa perspectiva de arte como um fenômeno socialmente constituído levou à postura de ir além da busca por julgamentos estéticos sobre o conteúdo musical. Assim, no contexto dos grupos de cultura popular estudados, constitui-se uma abordagem sociológica que possibilita a compreensão de parte da sociedade envolvida no desenvolvimento de sua música. As abordagens de Becker (1982) permitem olhar para a música da Barca e da Ciranda do Sol sob seus aspectos de produção, distribuição e recepção. Como visto no capítulo inicial desta tese, tais processos envolvem um conjunto de indivíduos e instituições influentes, que congregam julgamentos, definições e percepções sobre a música dos grupos. Esses elementos, e conseqüentemente a música em estudo, podem ser mais bem entendidos quando olhamos cuidadosamente para as relações sociointerativas envolvidas.

Tais aspectos têm sido levados em consideração na percepção da realidade dos grupos de cultura popular estudados, buscando entender como suas práticas musicais têm se

articulado com as múltiplas relações entre os sujeitos de cada grupo e seu contexto social mais amplo. Nesse sentido, com base nas discussões já empreendidas no primeiro capítulo, entendo que a cultura popular na realidade contemporânea de João Pessoa possui fortes relações com aspectos sociais, políticos e econômicos, como percebidos na interação entre sujeitos e instituições que caracterizam estratos culturais mais amplos em sua região metropolitana.

Diante disso, entendo as práticas musicais dos grupos estudados como resultantes de atividades colaborativas que têm sido socialmente instituídas. De forma geral, os dados etnográficos nos mostram que os processos interativos presentes nas redes de sociabilidades passam a estabelecer relações mais ou menos convencionais entre os diversos sujeitos que envolvem a práticas musicais dos grupos. Acredito que compreendendo parte dessas relações de colaboração, é possível perceber conexões entre as experiências colocadas em interação na performance, auxiliando nosso entendimento sobre a construção das práticas musicais. Desse modo, a música da cultura popular é abordada a partir das relações sociais que envolvem seus processos de produção de convenções sobre estruturas sonoras, estilos e condutas sobre a performance.

Nessa conjuntura, o que se toca, ouve ou vê [enfim, tudo o que é sentido] na performance é apenas a primeira apreensão de uma rede complexa de interações entre sujeitos e coletividades. Portanto, esses elementos percebidos sensorialmente, entendidos aqui como dimensões sensíveis da performance, são os mais evidentes de uma conjuntura bastante ampla que envolve profundas relações sociais, pouco perceptíveis em aproximações superficiais.

Tem se tornado amplamente aceito na academia a perspectiva de que olhar para os aspectos sonoros da produção musical é fundamental, mas não o suficiente (BÉHAGUE, 1984; BLACKING, 1995; SEEGER, 2015; TURINO, 2008a). Entendendo tais aspectos como resultado de processos socioculturais que promovem as interações de experiências humanas, penso a dimensão sensível da música dos grupos de cultura popular na realidade contemporânea de João Pessoa como porta de entrada para a compreensão dos significados construídos e compartilhados nas interações sociais que compõe sua performance. Portanto, baseado em Becker (1982), defendo aqui a importância de entender os aspectos construtores de uma rede sociocolaborativa na produção da performance musical, compreendendo que o fazer musical, assim como outras atividades humanas, apresenta os sinais do processo cooperativo que o envolve.

Para isso proponho dois tipos de olhar na compreensão de tais redes. O primeiro é diacrônico e se relaciona com a perspectiva de performance como processo (BÉHAGUE,

1984). Embora eu reconheça que a performance é mais amplamente entendida por perspectivas sincrônicas, buscando compreender como cada situação a torna única, defendo a existência de uma concepção geral sobre sua estrutura de funcionamento que pode ser compreendida diacronicamente. Assim, busco abordar o processo de construção de perspectivas sobre estilos, formas e conteúdos performáticos, orientado pelas relações sociais empreendidas, entendidas como construtoras de ideias coletivizadas sobre a estrutura performática dos grupos.

Destaco, portanto, a importância em abordar aspectos como: a construção de posicionamentos sobre como deve ser a performance; a participação de determinados agentes e instituições socioculturais nessa construção; a valorização social de discursos, do conhecimento e das formas de atuação de tais agentes e instituições; as formas de registro e transmissão de conhecimentos e o valor social dado a elas; e as influências políticas, acadêmicas, culturais, econômicas e religiosas. Assim, o ideário coletivo sobre a performance pode ser compreendido de uma forma mais ampla, possibilitando abordar as práticas musicais hodiernas a partir da perspectiva das experiências socioculturais presentes nos processos colaborativos ao longo do seu desenvolvimento.

O segundo tipo de olhar é sincrônico e se baseia na perspectiva de performance como evento (BÉHAGUE, 1984), evidenciando as maneiras pelas quais os grupos se apropriam, reproduzem e/ou desconstruem as ideias mais gerais sobre sua performance a partir de cada prática musical cotidiana. Entendo que as características contemporâneas da performance dos grupos estudados estão fortemente relacionadas às formas de interação entre o ideário historicamente coletivizado e os distintos contextos contemporâneos que envolvem suas práticas. Desse modo, o processo de construção de uma percepção coletiva de performance é visto como algo constantemente atualizado, em função das necessidades sociais emergentes. Entretanto, essa atualização não se dá sem conflitos e sem diferenças sociais em torno de estilos, formas e conteúdos da performance.

Nesse contexto, destaco que abordagens sobre o desenvolvimento de estruturas básicas para a performance, como a construção e compra de instrumentos, a confecção de roupas e adereços, a montagem de palco e sonorização podem revelar aspectos fundamentais para sua compreensão. Isso pode ser percebido na construção performática dos dois grupos, demonstrando como as perspectivas diacrônica e sincrônica se complementam na compreensão da construção de suas performances. Por exemplo, na Barca Nau Catarineta, os personagens, enredos e cantos apresentam características convencionadas a partir de relações estabelecidas cotidianamente em suas redes sociocolaborativas, mas sofrem intervenções

distintas em cada momento de preparação ou evento de performance, podendo incorporar ou não as alterações realizadas. Ainda, na Ciranda do Sol, há duas perspectivas sobre a dança que são coletivizadas e que entram em contato em situações de performance. Há uma forma de dança, mais restrita ao contexto do grupo, com movimentos mais contidos, que é colocada em contato com outra perspectiva mais amplamente conhecida, vinda da audiência, com movimentos mais espaçosos. Esse contato ocorre nas situações dos eventos de performance, promovendo o diálogo entre experiências subjetivas e coletivas, articulando as abordagens aqui defendidas.

Outros aspectos podem permear as dimensões interativas da rede sociocolaborativa da Barca e da Ciranda, como o desenvolvimento de códigos e normas de conduta, de formas de engajamento nos grupos e na audiência, de estratégias de participação em contextos festivos e de cobranças, pagamentos e distribuição de cachês. Tais aspectos, embora pareçam solidamente constituídos, encontram-se em constante processo de negociação.

Nesse contexto, destaco a questão dos cachês como exemplo. As formas de retribuição, pagamento ou auxílio financeiro aos grupos vem mudando ao longo dos tempos. Os grupos não são mais contratados por donos de comércios locais [antigamente chamados de bodegas] para movimentar o espaço e receber dinheiro em troca; tampouco recebem doações por se apresentar em atividades comunitárias. A forma atual de financiamento dos grupos é centralizada nos pagamentos oriundos do setor público, através de cachês de apresentações realizadas. Nesse sentido, os grupos são entendidos como um setor específico da produção artística, recebendo por seu trabalho. Entretanto, ainda se reconhece tacitamente a distinção dos grupos de cultura popular como comunidades subalternas que precisam de ajuda para subsistir. Assim, as definições políticas sobre as formas, valores e exigências sobre o pagamento de cachês articulam a realidade dos grupos e das instituições políticas com as perspectivas construídas historicamente nos dois lados sobre a cultura popular.

A partir dessa conjuntura, questões ligadas aos significados culturais também podem emergir das relações entre as perspectivas diacronicamente instituídas e a realidade diacrônica dos grupos. Nesse sentido, é possível refletir sobre aspectos como a construção da ideia de cultura popular no contexto contemporâneo de João Pessoa, de ideias sobre musicalidade, sobre a identidade dos mestres, agentes culturais, políticos e acadêmicos, entre outros.

Aliando-se perspectivas diacrônicas e sincrônicas, emerge a necessidade de compreender as relações microssociais presentes nos contextos de interação. Essas relações estão presentes principalmente nos momentos de preparação e eventos de performance, compondo-se de interações entre os agentes de performance e o conjunto de experiências e

significados trazidos por eles. Nessa conjuntura, aliei-me as posicionamentos de Goffman (1990, 2010, 2011) nas abordagens sobre as dimensões sociointerativas da performance. Seu foco no comportamento dos indivíduos em situação de interação nos oferece estratégias para abordar, analisar e interpretar as relações existentes entre os agentes de performance nos momentos de preparação e de eventos. Assim, acredito ser possível aliar a perspectiva macrossocial, baseada em Becker (1982) à microssocial, baseada em Goffman (1990, 2010, 2011). Essa união me parece coerente, uma vez de que ambos possuem posicionamentos teóricos próximos, resultantes da corrente sociológica da *Escola de Chicago*, e são reconhecidos como dois dos grandes responsáveis pela consolidação da perspectiva interacionista.

Como as teorias de Goffman (1990, 2010, 2011) se voltam principalmente para o caráter público das interações sociais, elas têm se mostrado bastante úteis para o processo de compreensão das relações presentes entre os brincantes da cultura popular, assim como entre eles e a audiência em sua diversidade interativa. Destaco aqui os conceitos norteadores mais gerais, reservando-me a opção em apresentar outras definições mais pontuais à medida em que forem necessárias nos processos analíticos e interpretativos.

Nos momentos de preparação e eventos de performance da Barca e da Ciranda é possível perceber a definição de espaços e tempos em função de objetivos estabelecidos coletivamente. Essa definição se dá a partir de perspectivas coletivizadas pela rede sociocolaborativa, compondo um conjunto de expectativas sobre como os agentes de performance devem proceder. A definição dos conceitos de *situação* e *coerção social* (GOFFMAN, 1990) possibilita-nos abordar esse processo interativo das práticas musicais da cultura popular. A *situação* é entendida como um processo de interpretação e atribuição de sentidos ao contexto vivido e de consequentes resultados desse processo, não apenas um momento no espaço-tempo em que acontecem fatos. Essa concepção se alia ao conceito de *coerção social*, entendido como um conjunto de normas de conduta não estabelecidas ou fiscalizadas formalmente, baseadas em uma gama de expectativas tacitamente criadas na recorrência das interações (GOFFMAN, 1990).

A partir dessas concepções, entendo as práticas musicais da Barca e da Ciranda como focos que sinalizam a presença das múltiplas concepções e experiências que constroem a *situação social* e demonstram como os processos de *coerção social* são engendrados na interação entre os agentes performáticos. Assim, a *coerção social*, baseada principalmente na rede sociocolaborativa cotidianamente instituída é colocada em performance e ressignificada em cada *situação social*. As concepções coletivizadas sobre as expressões da cultura popular

são emergidas e compartilhadas em interação social, conectando-se com as concepções e experiências individuais.

Como pode ser notado nas descrições de eventos de performance nos Capítulos II e III, a Barca e a Ciranda apresentam um conjunto de expectativas coletivizadas sobre como os agentes de performance devem proceder, com distintos graus de exigência para cada indivíduo. Espera-se, por exemplo, que brincantes mais experientes saibam cantar e dançar de forma mais uniforme e com menor quantidade de erros do que as crianças. Ainda, espera-se que membros da audiência participem em momentos específicos da apresentação, com respostas positivas quando solicitadas. Essas expectativas constroem a *coerção social*, colocada em interação na *situação social* de cada evento de performance, que pode corresponder positiva ou negativamente ao que é esperado. Houve uma situação em que a Barca foi inserida em um evento cultural de festejos juninos, gerando a expectativa na audiência de que se ouviria apenas grupos de forró. Nesse contexto, a apresentação da Barca teve pouquíssimo engajamento por parte da audiência, principalmente pela incompatibilidade das expectativas, gerando uma *situação social* em que o processo de *coerção* não funcionou.

As perspectivas microssociais também têm sido empreendidas na percepção de algumas unidades básicas de interação no processo de performance. Compreendendo que os processos de interpretação e atribuição de sentidos ao contexto vivido é definido aqui como *situação social*, é possível destacar esse conceito como fortemente sincrônico, por estar voltado para cada ensejo performático e seus significados emergentes. Essa definição se diferencia do conceito de *ocasião social*, que pode ser compreendido como “acontecimento, realização ou evento social mais amplo, limitado no espaço e no tempo” (GOFFMAN, 2010, p. 28). Assim, cada evento de performance é uma *ocasião social* na qual *situações sociais* distintas podem surgir de acordo com as formas de interação e interpretação produzidas pelos agentes.

A definição de um momento específico para a preparação ou de um evento de performance no contexto dos grupos depende principalmente da mútua consciência de co-presença dos indivíduos em função de objetivos relacionados às práticas musicais. Assim, um ensaio ou uma apresentação só são reconhecidos como tais porque os sujeitos identificam estruturas básicas que os caracterizam, compartilham tais percepções e se aproximam de alguma forma em função dessas percepções. Essa aproximação entre os sujeitos é entendida aqui como um *ajuntamento social*, que se caracteriza a partir das *ocasiões sociais* em que duas ou mais pessoas mutuamente demonstram consciência da presença da(s) outra(s) (GOFFMAN, 2010, p. 19).

Demonstrando consciência mútua de co-presença é possível que se tenha pelo menos duas formas de interação social no processo de performance. No contexto dos grupos estudados, há momentos em que um indivíduo pode estar presente em uma apresentação, ter consciência disso, mas interagir de forma reservada, sem clara comunicação verbal ou gestual, recolhendo informações sobre os acontecimentos apenas através do olhar e/ou ouvir. Tais formas de interação são entendidas aqui como *interações desfocadas* (GOFFMAN, 2010). Quando os indivíduos partilham o mesmo foco de atenção, envolvendo-se com a troca de olhares, gestos e sons, como se estabelecessem uma conversa, produzem-se as *interações focadas* (GOFFMAN, 2010).

As performances da Barca e da Ciranda apresentam *interações focadas* bastante evidentes em seus momentos mais próximos da performance participatória (TURINO, 2008a), com expectativas de ação por parte da audiência, seja dançando, cantando ou interagindo com personagens. Nesses momentos as trocas de olhares e sorrisos e a manutenção de gestos e sons em interação tornam-se facilmente perceptíveis e convidativas à integração na performance. Quando isso acontece, entendo que há maior grau de *engajamento*, conceito que compreende os níveis de envolvimento que permitem a duas ou mais pessoas juntarem-se em torno de um foco de atenção (GOFFMAN, 2010). Assim, em cada performance pode haver distintas formas de *engajamento*, com maior ou menor envolvimento por parte dos agentes de performance. Quanto maior a quantidade e a manutenção de *interações focadas*, maior será o *engajamento*; e quanto maior a quantidade e a manutenção de *interações desfocadas*, menor será o *engajamento*.

A partir dessas unidades básicas de interação social, acredito ser possível estabelecer uma estrutura analítica significativa para compreender como os brincantes dos grupos desenvolvem distintas formas interação e níveis de engajamento entre si e com a audiência. Ainda, é possível pensar também como os eventos, ensaios e reuniões articulam tipos de engajamento e como suas formas de ajuntamento social constituem normas de conduta, de envolvimento e formas de interação.

Esses contextos definidos no tempo e no espaço apresentam estruturas gerais que compõem as *ocasiões sociais* do processo de performance e podem nos levar ao entendimento de um conjunto de formas específicas de comportamentos³³ indicado para cada uma delas. Nos contextos estudados é possível perceber como o conjunto de normas é diferente nos ensaios, reuniões e eventos de performance. Por exemplo, durante os ensaios há maior

³³ Goffman (2010), baseado nas ideias de Gregory Bateson, define esse conjunto de formas de expressões específicas de comportamentos indicado para cada ocasião social como *ethos*.

liberdade para intervenções e brincadeiras, enquanto nas apresentações o processo de interação apresenta momentos e sujeitos claramente definidos para brincar. Na Barca, durante as reuniões, geralmente há maior liberdade para conversas mais longas e com menor quantidade de referências às práticas musicais específicas do grupo, com espaço para compartilhamento verbal de outras experiências. Na Ciranda, os ensaios são carregados de intervenções de seus membros, enquanto nas apresentações apenas o mestre Manoel e Tina têm liberdade para realizar mudanças e emitir comunicados diversos. Portanto, cada *ocasião social* do processo de performance é carregada de gestos e expressões que sinalizam os padrões de interação e as consequentes funções sociais dos agentes envolvidos.

Diante de tais perspectivas, é importante destacar a relevância do corpo na compreensão das dimensões interativas, abordando-o como importante mediador das experiências vividas em performance e, conseqüentemente, do olhar etnográfico. Nesse sentido, o corpo é entendido como elemento de presença social e a mútua consciência desta presença proporciona o *ajuntamento social* em performance. Essa consciência coletiva implica reconhecer-se como parte da *ocasião* e da *situação social*, levando os indivíduos a promoverem formas específicas de interação, de acordo com as experiências e normas coletivizadas. Assim, estabelecem-se graus e formas de participação na performance para músicos e audiência, nas quais cada indivíduo passa a entender quando e como pode dançar, tocar, cantar e reagir de outras formas.

Olhar para os corpos em interação me parece fundamental para compreender tais dimensões microssociais da performance. A forma como os corpos reagem ao contato cultural em performance nos informa parte significativa das interpretações subjetivas sobre esse processo. Ao presenciar apresentações dos grupos estudados, pude notar momentos em que pessoas da audiência demonstravam tipos distintos de engajamento por meio de suas reações corporais aos estímulos dados na performance. Geralmente quando há maior abertura para que a audiência entre na dança da Ciranda, por exemplo, a forma como as pessoas reagem ao convite [correndo para dar as mãos, sorrindo e convidando outras pessoas] demonstra um aumento de envolvimento na performance. Ainda, quando alguém ignora a aproximação de um personagem cômico da Barca [virando-se de costas, não retribuindo aos sorrisos e aproximações] está certamente evidenciando seu pouco envolvimento na performance do grupo.

Nesse contexto, os graus e formas de participação na performance, principalmente por parte da audiência, levam-nos a compreendê-los como processos de *interação social* com diferentes formas de *engajamento*. Assim, os indivíduos podem se engajar de forma

significativa em uma performance, respondendo às expectativas sobre sua participação, mas também podem ignorar a presença e atuação dos brincantes. Portanto, reforço que quanto mais houver *interações sociais focadas*, compartilhando focos de atenção e com significativo envolvimento nas práticas, maior será o grau de *engajamento social*. Por essa perspectiva, acredito ser importante abordar as formas, espaços, eventos e situações de engajamento e interação entre as pessoas envolvidas no processo performático.

A partir dessas definições, os conceitos desenvolvidos por Goffman (2010) foram adaptados para o contexto de performance aqui estudado. Assim, os termos serão utilizados no texto da seguinte forma: 1) Ocasão de performance: qualquer encontro em torno das práticas musicais. Pode ser uma reunião, um ensaio ou uma apresentação. 2) Expectativa de performance ou coerção social: normas de conduta que foram convencionadas para cada ocasião de performance. 3) Situação de performance: representa o conjunto de interpretações e os resultados dessas interpretações realizadas pelos sujeitos e coletividades em uma determinada ocasião. 4) Ajuntamento: aproximação de sujeitos com consciência mútua de co-presença. 5) Engajamento: manutenção de proximidade. Pode ser por meio de uma interação focada [com troca de olhares e outras expressões] ou desfocada [sem a troca de olhares e outras expressões].

A união dessas abordagens sociais aqui destacadas é defendida como significativa possibilidade de compreensão das relações presentes no contato sociocultural em níveis subjetivos e coletivos a partir da observação de aspectos ainda superficiais na compreensão da performance. Entretanto, são considerados como essenciais para canalizar abordagens interpretativas sobre os significados presentes em níveis mais profundos nessas relações. Assim, acredito que olhar para o comportamento social dos indivíduos e sua relação com estruturas e perspectivas mais amplas e cotidianamente coletivizadas pode nos ajudar a perceber significativas conexões entre as dimensões simbólicas e suas formas de expressão e agenciamento sociocultural.

Dessa forma, as perspectivas de Becker (1982) e Goffman (1990, 2010, 2011) têm instruído os posicionamentos teórico-metodológicos deste trabalho no sentido de compreender as relações existentes em seus níveis macro e microssociais. Assim, espero considerar de forma significativa a conjuntura performática a partir da realidade específica dos membros dos grupos e dos sujeitos sociais envolvidos em aspectos mais amplos relacionados aos grupos de cultura popular da região metropolitana de João Pessoa.

5.1.2 A comunicação e performatividade das práticas musicais

O contato cultural produzido no processo de performance e das consequentes interpretações sobre esse contato geram situações sociais em que os indivíduos podem comunicar suas perspectivas subjetivas bem como agenciar comportamentos por meio desse processo comunicativo. Na Ciranda do Sol, por exemplo, o mestre Manoel Baixinho usa com frequência um conjunto de estratégias de ação por meio de suas canções. Ele costuma dar conselhos, chamar a atenção dos cirandeiros ou de membros da audiência usando os textos das canções, direcionando e contextualizando seus temas para cada situação de performance. Assim, quando alguém chega atrasado no ensaio, o mestre costuma cantar algo que demonstre sua insatisfação, sem entretanto, falar isso diretamente com a pessoa. Outros exemplos podem ser encontrados também no contexto da Barca, que também agencia situações semelhantes. Há casos em que o grupo se sente insatisfeito com a estrutura preparada para a apresentação, com redução de seu tempo e com muitos problemas técnicos. Nessas situações os personagens cômicos costumam direcionar parte de suas ações para comunicar a insatisfação do grupo e o mestre Tadeu pode ainda alterar a estrutura da apresentação como forma de protesto, diminuindo o tempo e quantidade dos cantos e falas.

Diante da realidade etnográfica dos grupos estudados e da aproximação com a abordagem do comportamento social dos indivíduos em interação, compreendo que as práticas musicais podem agenciar ações socioculturais na conjuntura performática. Esse agenciamento, que ocorre no nível do contato das experiências e dos consequentes posicionamentos socioculturais dos grupos e indivíduos, é entendido aqui como um conjunto de estratégias tacitamente elaboradas que são exercidas na promoção de um diálogo ocorrido em um nível comunicativo abstrato e polissêmico. Assim, na busca por compreender tais agenciamentos, a perspectiva comunicativa de performance (BAUMAN, R., 1984; ZUMTHOR, 2007) foi aliada às abordagens sobre a performatividade (AUSTIN, 1975; BUTLER, 2011, 2013) neste trabalho. Tais abordagens, já descritas brevemente no quarto capítulo, representam uma significativa possibilidade de desenvolvimento de um olhar mais atento para as formas pelas quais os grupos e indivíduos engendram diálogos, conflitos, questionamentos e soluções em ações performáticas aparentemente comuns e sem significados para além da dimensão estética.

Desse modo, acredito que a organização estética da performance dos grupos apresenta fundamentos comunicativos e performativos, engendrando aspectos artísticos e sociais. Nessa mesma direção, R. Bauman (1984), ao empregar o termo *performance*, entende

que tal conceito se converge em um sentido duplo que diz respeito tanto a uma ação quanto ao evento artístico em sua completude e complexidade. Entendo que as práticas musicais da cultura popular apresentam o mesmo duplo sentido comunicativo, constituindo-se dos aspectos mais gerais, estabelecidos ao longo dos tempos como um conjunto de mensagens socioculturais a serem compartilhadas por cada grupo; e das dimensões sincrônicas, envolvendo as relações promovidas em cada ocasião de performance, compondose dos performers em atuação, da audiência e de todo o espaço configurado para tal. Assim, com base em R. Bauman (1984), entendo que contemplar tais práticas musicais como formas de comunicação significa abordá-las como fenômenos caracterizados pelos pensamentos e significados de seus agentes e, portanto, são caminhos para acessá-los.

Entretanto, essa comunicação não se dá unicamente pelos significados amplamente convencionados da linguagem verbal, mas também por outros aspectos polissêmicos que envolvem a interação social, principalmente quando baseados nas formas corporificadas de expressão. Retornando novamente ao corpo como base de compreensão do processo de performance, destaco como aporte a perspectiva comunicativa de Zumthor (2007), baseada nas dimensões performáticas da voz literária. A partir do foco no que chamou de “carnalidade” da voz, Zumthor (2007) apresenta uma perspectiva corporificada sobre ela, entendendo-a como parte significativa e representativa da expressão literária. Assim, a mediação entre a escrita e a oralidade é realizada por meio da leitura, isto é, no momento de performance. Nesse sentido, Zumthor (2007) defende que o discurso é o próprio acontecimento, entendendo-o como performativo, uma forma de ação corporificada na voz.

Direcionando esse pensamento para o contexto performático dos grupos estudados, entendo que as convenções estabelecidas pela rede sociocolaborativa podem ganhar múltiplos significados em cada situação de performance. O processo de expressão corporal nas práticas musicais é entendido como uma mediação entre uma estrutura convencionalizada de performance e as necessidades situacionais de cada ocasião de performance, seja um ensaio, uma reunião ou um evento. Diante disso, a perspectiva comunicativa da performance (BAUMAN, R., 1984; BAUMAN, R.; BRIGGS, 2006; ZUMTHOR, 2007) foi adaptada à realidade de pesquisa e é defendida como possibilidade de estabelecer olhares alternativos para a realidade musical dos grupos. Portanto, a partir de tais adaptações, defino os seguintes posicionamentos:

- 1) A performance é também entendida como centro de uma comunicação alternativa, socialmente construída (BAUMAN, R.; BRIGGS, 2006). Sendo os grupos de cultura popular geralmente caracterizados como subalternos, é possível notar que há várias formas de

dominação sobre suas comunidades. Uma delas é a invisibilidade de suas ações e a negação de seus discursos. Nessa conjuntura, por meio de cada situação de performance, os grupos assumem um posicionamento social que dificilmente lhes é conferido em outras situações. Nesses contextos, suas práticas musicais configuram-se como principal forma de evidência social e podem se tornar também o principal caminho para informar seus posicionamentos. Assim, suas práticas musicais são percebidas como formas de comunicação, através das quais os grupos e indivíduos assumem responsabilidades sociais no processo de interação.

Ainda, com base na perspectiva de que “a função social molda a forma linguística” (BAUMAN, R.; BRIGGS, 2006, p. 214), entendo que cada situação de performance proporciona distintas formas de comunicação. Nesse sentido, as práticas musicais da Barca e da Ciranda podem ser orientadas esteticamente em função de necessidades sociais emergentes, levando-me a defender que os processos interativos presentes em cada situação performática auxiliam na construção das práticas musicais. Portanto, os processos interativos são elementos importantes para a compreensão das dimensões comunicativas em performance.

Isso me leva a entender a performance dos grupos estudados como um tipo de linguagem que “tem significado tanto social quanto referencial” (BAUMAN, R.; BRIGGS, 2006, p. 214), articulando as experiências passadas e presentes no processo comunicativo. Essa característica foi defendida por R. Bauman e Briggs (2006) para destacar o período em que os estudos sobre a performance na antropologia linguística e no folclore passaram a perceber a linguagem de forma socialmente constituída e não apenas como algo centrado na competência em reproduzir um sistema cognitivo e abstrato de regras. Nesse sentido, entendo que há significados sociais na performance porque cada situação molda a forma comunicativa das práticas musicais; e também há significados referenciais devido ao acesso a um conjunto de elementos comunicativos mais amplos que são convencionados historicamente. A Barca e a Ciranda promovem processos comunicativos sobre sua estrutura geral de performance e sobre cada situação social vivida nas ocasiões de performance.

2) Diante de suas características socioculturais ligadas às comunidades subalternas, a cultura popular pode ser compreendida como um conteúdo e modo específico de ação comunicativa. Acredito na existência de uma estrutura comunicativa mais ampla característica dos grupos de cultura popular que é referenciado nas situações de performance. Nesse sentido, tenho percebido que a Barca e a Ciranda também apresentam estruturas comunicativas que transcendem sua realidade comunitária na direção de aspectos compartilhados com outros grupos de cultura popular. A situação econômica, social, política e

cultural de grupos e indivíduos pertencentes a manifestações da cultura popular são elementos constituintes de experiências compartilhadas no processo comunicativo da Barca e da Ciranda.

Isso é possível principalmente porque diversos membros dos grupos estudados apresentam um trânsito entre grupos de suas comunidades, ampliando suas visões sobre práticas musicais distintas, mas relacionadas de alguma forma. Ainda, os mestres e outros indivíduos mais ligados às dimensões organizacionais dos grupos conhecem a realidade de manutenção social, política e econômica da cultura popular na região metropolitana de João Pessoa. Todos esses aspectos são levados como referências para a construção das práticas musicais dos grupos e, conseqüentemente, são levadas ao processo interativo de suas performances. Assim, baseado na perspectiva de que tais aspectos sociais são importantes na construção das dimensões comunicativas da performance, acredito que a cultura popular apresenta formas distintivas em seus significados sociais e referenciais em comunicação, bastante relacionados às características de comunidades subalternas.

3) O uso esteticamente orientado da linguagem verbal em performance, através dos arranjos e improvisos contextuais realizados sobre cantos, sonoridades, letras e enredos, entre outras possibilidades, pode nos auxiliar na compreensão da construção social das práticas musicais. Há diversas situações de performance em que brincantes da Barca ou da Ciranda promovem a ampliação de significados sobre a linguagem verbal. Por exemplo, quando o mestre Manoel Baixinho canta uma música cujo texto diz “Ô cirandeira pise devagar no chão / não machuque o coração / que te ama e te quer bem”, ele destaca a expectativa do grupo que todos dancem de forma mais cadenciada. Como isso é dito de forma poética e cantada, sem o tom de exortação que poderia surgir na fala, há um tratamento estético da informação, possibilitando outras interpretações, mas surtindo o efeito desejado para o momento.

Em muitas situações, os brincantes dos dois grupos usam diversos elementos estéticos para cumprir seus desejos comunicativos, com gestos, olhares e entonações vocais. Algumas vezes, essas relações promovem forte proximidade com a linguagem falada, como se houvesse maior clareza de que os brincantes quisessem de fato dizer algo a alguém. Isso pode ser percebido, por exemplo, nas seções de canto improvisadas pelos personagens cômicos da Barca. Nesses momentos os personagens costumam emitir discursos direcionados ao conjunto pessoas da localidade da apresentação ou a alguém de modo específico, com textos improvisados sobre situações conhecidas pela comunidade ou sobre características dos indivíduos a quem o discurso se direciona. Normalmente essa comunicação se dá com forte relação com movimentos corporais e entonações próximas da voz falada.

A percepção das escolhas e orientações artísticas constituídas no processo comunicativo próximo da linguagem falada é defendida aqui como significativa possibilidade de aproximação com as experiências e significados produzidos e compartilhados na performance. Assim como Seeger (2015) propôs uma constante articulação analítica da música dos *Kisêdjê* a partir das nuances e gradações entre fala e canto, acredito na importância em olhar para o *continuum* entre a fala e outros aspectos que compõem o fenômeno musical estudado, defendendo que a comunicação verbal coletivamente convencionalizada pode ter seus significados ampliados por meio da performance dos grupos.

4) Todos os agentes de performance [brincantes e audiência] são tanto emissores quanto receptores no processo comunicativo. Assim, as perspectivas, comportamentos, percepções e interpretações de cada agente de performance são igualmente importantes para a compreensão do processo comunicativo. Foram bastante recorrentes as vezes em que o mestre Manoel Baixinho destacou a importância de se perceber como a audiência está respondendo às músicas da Ciranda para que pudesse tomar as próximas decisões sobre os caminhos da apresentação. Nesse contexto, o processo de emitir e receber informações é recíproco, pois, de alguma maneira, cada sujeito informa aos outros suas interpretações sobre a situação de performance, proporcionando outras interpretações e respostas comunicativas.

Ao participar de algumas ocasiões de performance dos grupos, principalmente nos ensaios, pude perceber que esse processo recíproco de emissão e recepção se dá principalmente pelas dimensões corporalmente perceptíveis da performance. Por exemplo, quando tive a oportunidade de tocar jam blocks e triângulo em um ensaio da Barca, ao ouvir a sonoridade dos instrumentos, reconhecendo o ritmo de samba e visualizando alguns personagens dançando, pude relacionar o momento dessa experiência com outras vivências de prática musical das quais participei. Ao recorrer a tais memórias, produzi expressões corporais de satisfação e me engajei com mais afinco na minha função nos instrumentos. Senti que quando minha reação foi percebida pelo colega ao meu lado, tocando surdo, suas expressões também mudaram, reconhecendo minha experiência e de alguma forma corroborando as sensações que ele também produzia. Isso funcionou como um processo empático de retroalimentação, gerando em mim uma maior sensação de satisfação, que por sua vez parecia reforçar cada vez mais as percepções de meu colega. Assim, a emissão e recepção de informações podem ser compreendidas a partir das formas de evocação, materialização, compartilhamento e recepção das experiências musicais e simbólicas expressas no corpo de cada indivíduo no processo sociointerativo. Portanto, os significados

estão na interação comunicativa entre os sujeitos, que têm as dimensões sensíveis da performance como mediadoras.

5) As dimensões sensíveis da performance são o centro de atribuição e percepção dos significados e conteúdos em comunicação. Essas dimensões corporalmente perceptíveis, como sons, cores, cheiros e movimentos, são entendidas como aspectos descritíveis e interpretáveis que nos indicam parte dos significados produzidos e compartilhados. Os elementos corporalmente percebidos no contexto de performance podem nos informar diversos conteúdos comunicativos. Assim, por exemplo, ao observar a organização visual das filas na Barca ou da roda na Ciranda podemos perceber a comunicação imediata de aspectos relacionados à utilização do espaço, das possibilidades de aproximação da audiência e das formas de observação dos acontecimentos em performance. Ainda, ao ouvir os instrumentos durante a passagem de som, as pessoas logo compreendem que se aproxima a apresentação do grupo. Por fim, quando a audiência visualiza as vestes características dos personagens na Nau Catarineta, consegue identificar superficialmente as suas funções, mesmo que não se consiga definir seus nomes e patentes com clareza.

Essas e outras diversas possibilidades de percepção carregam um conjunto de significados para cada indivíduo, possibilitando uma infinidade de interpretações. A expressão e percepção corpórea dessas informações nas práticas musicais são entendidas como indicativos de experiências e seus significados, pois acredito que tendemos a relacioná-las a vivências passadas, como relatado em minha participação no ensaio da Barca. As dimensões sensíveis de cada situação de performance nos indicam relações com outras experiências. Assim, acessamos tais memórias por meio de nossa percepção corporal e expressamos nossas interpretações por esse mesmo canal. Com base nessas perspectivas, concordo com o posicionamento de que “nossos ‘sentidos’, na significação mais corporal da palavra, [...] não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (ZUMTHOR, 2007, p. 81). O corpo é, portanto, receptor, intérprete e produtor das informações sensíveis no contexto performático.

6) A noção corporificada da comunicação performática também me leva a defender o corpo como elemento mediador das experiências musicais vividas. Já foi destacado aqui que as memórias e experiências produzidas a partir da percepção corporal das dimensões sensíveis são fundamentalmente subjetivas. Entretanto, há também um conjunto de memórias e experiências coletivas que são evocadas nos momentos de percepção corporal, como aquelas ligadas a símbolos religiosos, a gêneros musicais vastamente conhecidos e a movimentos

corporais amplamente convencionados, entre outros. Diante dessa conjuntura, o corpo é elemento mediador e produtor de experiências subjetivas e coletivas.

O corpo nos informa a natureza das dimensões materiais produzidas em performance, interpreta nossos sentimentos diante delas e os expressa em diversas ordens de sensações, produzindo novas percepções e sentimentos. Como exemplo, retomo minha participação no ensaio da Barca destacando estágios de percepção e comunicação que são assim apresentados em função da linearidade da escrita e não da realidade de vida, em que quase tudo acontece simultaneamente.

Durante o ensaio percebi a sonoridade produzida pelos instrumentos e pelos corpos em constante movimento e contato com o chão, juntamente com a sensação tátil de tocar o triângulo e jam blocks. Ao mesmo tempo, visualizei pessoas dançando e cantando, algumas com mais propriedade e segurança do que outras, mas com expressões de satisfação bastante próximas. Depois, com essas informações percebidas, acessei um conjunto de memórias de alguma forma relacionadas a elas. Nesse momento, convenções musicais me levaram a perceber ritmos e gêneros e experiências de vida me ajudaram a compreender gestos e expressões faciais. Continuando o processo, realizei ligações mais específicas, conectando o conjunto de informações percebidas e organizadas mentalmente com experiências passadas das quais elas se aproximam. Com essa proximidade, sentimentos foram evocados, relacionando experiências passadas e presentes. Em outro momento, tive reações corporais em função dessas interpretações, com expressões no olhar, no tocar o instrumento e no balançar do corpo, entre outras. Durante esses períodos também percebi como outros agentes de performance se expressam, e notei alguma proximidade. Ainda que não tivéssemos as mesmas experiências passadas ou as mesmas interpretações sobre as dimensões sensíveis, nossas respostas expressivas pareceram bastante próximas, levando-nos a um maior grau de identificação, gerando uma sensação coletiva de compartilhamento de experiências. Diante disso, a base para a interação foi composta por experiências subjetivas e coletivas, resultando em uma experiência coletiva mediada pela expressividade dos corpos engajados na performance.

Acredito, portanto, que é através das formas de percepção, interpretação e expressão do fenômeno musical através do corpo que nossas experiências são articuladas e compartilhadas. Assim, as múltiplas percepções individuais são articuladas fisicamente através de expressões faciais, olhares, gestos e movimentos, unindo-se às outras sensações, interpretações e significados produzidos, coletivizando-as a partir de suas subjetividades.

Diante das relações entre as experiências instituídas historicamente e as subjetividades presentes nas ocasiões de performance, os posicionamentos socioculturais dos grupos e indivíduos podem entrar em processos simbolicamente dialógicos. Quando os grupos se apresentam publicamente, há tanto um conjunto de convenções coletivas sobre sua música quanto experiências subjetivas a serem comunicados e colocados em interação. O diálogo instituído por meio dessa interação social pode produzir situações de performance em que o processo comunicativo toma formas de ação social. Há situações em que a Barca e a Ciranda apresentam práticas musicais agenciadoras de posicionamentos, críticas e realização de comportamentos sociais diversos. Desse modo, a performance dos grupos pode agenciar desde de simples cumprimentos de saudação e despedida a críticas sobre políticas de incentivo à cultura popular.

Esse processo de agenciamento social se aproxima do conceito de performatividade, que também influenciou as ideias de R. Bauman (1984) e Zumthor (2007) ao pensar os processos comunicativos da performance. A partir das abordagens filosóficas e sociológicas sobre os atos de fala (AUSTIN, 1975; BUTLER, 2011, 2013), discutidas no quarto capítulo, o conceito de performatividade foi adaptado ao contexto de estudo e é definido aqui como um conjunto de estratégias expressivas utilizadas pelos brincantes em performance para exercer suas ações no processo de construção, questionamento e redefinição de sua realidade subjetiva e coletiva.

As ideias sobre performatividade ampliam nossas perspectivas sobre a materialidade do corpo socioculturalmente construído em performance, levando-nos a outros terrenos da compreensão sobre ele. Dentre tais terrenos, destaco o campo das experiências vividas como foco de compreensão da performance dos grupos estudados. Assim, a performatividade é entendida como uma forma específica de comunicação performática que pode nos informar aspectos significativos sobre como os grupos engendram suas práticas musicais interativas.

Buscando uma percepção etnográfica da performatividade, sua abordagem foi relacionada à perspectiva de que ela pode ser compreendida a partir de enunciados comunicativos contextualizados em formas esteticamente orientadas. Assim, um enunciado verbal pode ter pouco significado se pensado separadamente de sua estética de expressão. Não importam unicamente os textos das canções ou enredos, mas também as formas como os brincantes dos grupos se vestem, como se comportam e como desenvolvem uma estética vocal específica para enunciá-los. Não importa unicamente a identificação do repertório utilizado, mas também como e porque uma música específica foi escolhida em determinado momento. Ainda, não importa só perceber quais são os gêneros e ritmos musicais utilizados,

mas também como e porque tais escolhas são feitas e em quais situações de performance elas são mais adequadas. Enfim, uma perspectiva performativa sobre as práticas musicais da cultura popular irá sempre buscar fundamentos de ação social nas escolhas realizadas em situações de performance.

Nessa conjuntura, as dimensões sensíveis das práticas musicais apresentam-se como instrumentos potencialmente performativos. Sons, cores, gestos, sabores e contatos corporais são desprovidos de significado *à priori* até que estabeleçamos sentidos sobre eles e coloquemos em interação. Ao serem colocados em interação, nossos sentidos transformam-se em elementos comunicativos que podem ser empregados como instrumentos de ação social. Essa perspectiva nos permite observar as formas pelas quais os indivíduos e grupos se apropriam de materiais performáticos [letras, timbres, visualidades, gestos, danças, harmonias, melodias, falas, improvisos, vestes, adereços, palcos, ruas, corpos etc.] em função de elementos comunicativos ausentes na expectativa coletivamente generalizada sobre a performance.

Por exemplo, quando um grupo vai se apresentar em algum evento, espera-se que sua performance esteja dentro de um padrão tradicionalmente seguido, que tenha tornado sua identidade facilmente perceptível. Entretanto, dentro dessa estrutura mais ampla, os grupos e/ou indivíduos podem produzir outros comportamentos que questionem direta ou indiretamente poderes políticos, posturas da audiência, a estrutura que lhes foi oferecida, o tratamento recebido pelos organizadores etc. Assim, a materialidade das práticas musicais passa a compor-se de muitos outros sentidos comunicativos, reforçando seu caráter polissêmico.

Tais dimensões performativas caracterizam-se como estratégias de construção das experiências em cada evento de performance, geralmente baseadas nas suas condições conjunturais. Por meio da observação das diversas situações de uso dos materiais performáticos nos contextos estudados, acredito que seja possível compor parte das interpretações sobre as formas pelas quais os grupos constroem suas experiências em performance, colaborando para sua coletivização.

Enfim, as dimensões comunicativas e performativas das práticas musicais são entendidas aqui como elementos teóricos muito próximos, articulando as experiências e significados produzidos e compartilhados em cada situação de performance e nas interações cotidianas de sua rede sociocolaborativa. A performatividade é entendida como um tipo específico de comunicação performática, voltada para a ação social, com características fortemente generativas. Como tais processos envolvem experiências e significados passados

que são colocados em relação com o presente, o posicionamento teórico baseado na comunicação e performatividade levou o trabalho investigativo a transcender as dimensões materiais da performance. Os aspectos corporalmente sentidos em performance são entendidos como importantes mediadores de significados socioculturais que extrapolam as relações sociais presentes em cada evento de performance. Desse modo, tornou-se importante refletir sobre as dimensões simbólicas presentes no processo de interação social.

5.1.3 Dimensões simbólico-musicais na construção das relações humanas

Entendendo a performance como uma possibilidade de comunicação e ação social, defendo que a música em seus processos interativos constitui-se como uma forma de construção das relações humanas. Embora parte significativa das dimensões sensíveis da música esteja convencionada em códigos específicos [como ritmo, harmonia, timbre, melodia, etc.], os significados atribuídos ao que se percebe na performance podem ser mais amplos, polissêmicos e ambíguos. As pessoas tendem a perceber e interpretar esses elementos em constante referência às suas experiências, oriundas de diversos outros contextos, em profundas relações com sua personalidade (BLACKING, 2007). Essas referências individuais são colocadas em interação no processo performático na medida em que os sujeitos percebem os outros e a si como emissores de suas interpretações por meio da expressão corporal. Nessa conjuntura, significados são colocados em contato, construindo novas relações em torno das dimensões sensíveis, articulando experiências passadas e presentes.

O processo de performance musical é realizado dentro de um contexto cultural específico que mantém relações constantes com outros contextos culturais. Dessa forma, é possível perceber, por exemplo, que há elementos musicais gerais que possibilitam identificar as práticas da Barca e da Ciranda. Os grupos apresentam formas específicas de articular ritmos, estruturas melódicas, coreografias, gestos e outros elementos. Entretanto, se observarmos esses aspectos de forma individual, notamos como suas características se aproximam de outras produções culturais. Isso nos permite identificar ritmos como a marcha e samba no contexto da Barca, que são presentes em muitos outros espaços, embora reconheçamos que eles apresentem aspectos distintivos nos seus contextos de performance. Também é possível perceber características gerais da coreografia da Ciranda, como sua forma circular, que são compartilhadas com outras manifestações culturais, mas, assim como na Barca, há elementos distintivos de sua prática.

Há portanto um compartilhamento de uma organização estética básica sobre as dimensões sensíveis da performance. Tal organização gera códigos e formas de percepção convencionais sobre os fenômenos sensíveis que são culturalmente articulados. Essas estruturas são produzidas e carregadas de significado na cultura (BLACKING, 2007), o que possibilita o compartilhamento de experiências. Desse modo, cada contexto cultural reproduz tais códigos por meio da atribuição de significados produzidos em sua vida comunitária.

Assim, por exemplo, a compreensão estética mais ampla sobre o ritmo de samba é produzida de forma distinta em diversos contextos culturais. Um ouvinte de sambas ligados à música popular massiva pode perceber alguma proximidade estética com o ritmo tocado pela Barca. Entretanto os significados atribuídos em cada um destes contextos não são os mesmos, sendo colocados em interação no momento de performance. Quando este sujeito se torna audiência no contexto da Barca, há a possibilidade de aproximação e engajamento entre ele e os outros agentes. Por meio de sua interpretação e expressão corporal de engajamento, tal pessoa pode emitir informações a serem percebidas por outro indivíduo que tenha se engajado na performance por aproximação com outras dimensões estéticas, como os aspectos visuais relacionadas ao contexto militar, por exemplo. Nessa conjuntura, a comunicação e o processo interativo não acontecem necessariamente por causa das estruturas musicais em si, mas pelo significado que os sujeitos encontram nelas (BLACKING, 2007).

Diante disso, entendo que a compreensão dos fenômenos musicais em performance se dá principalmente a partir das relações entre as dimensões estéticas e as interações e significados a elas atribuídos. Tal postura implica em buscar os posicionamentos e interpretações êmicas acerca da “teia de significados” (GEERTZ, 1973) tecida pelos sujeitos em interação. Desse modo, com base em Geertz (1973), entendo que as possíveis dimensões sensíveis envolvidas na experiência musical nos informam seu texto; e as formas como as interpretamos a partir de nossas interações nos informam seus significados. A música em performance é, portanto, fonte de produção, expressão, mediação e ressignificação de subjetividades em interação, produzindo uma sensibilidade estética coletiva que é valorizada na vida social.

A abordagem sobre as dimensões estéticas da performance pode ser colocada em paralelo com o clássico exemplo das piscadelas, utilizados por Geertz (1973). O exemplo, tomado de empréstimo do filósofo Gilbert Ryle, se refere inicialmente a descrição de dois garotos piscando o olho rapidamente. O primeiro realiza tal ação por ter um tique involuntário e o segundo realiza uma ação conspiratória com outro amigo. As ações de piscar o olho rapidamente são as mesmas, mas seus significados são bastante distintos. O exemplo

continua, apresentando outras situações para o mesmo movimento, como imitações, falsas piscadelas e ensaios das imitações. Todos os contextos geram distintos significados, levando-nos a necessidade de uma descrição densa que proporcione o entendimento das estruturas significantes que possibilitam a produção, percepção e interpretação das ações (GEERTZ, 1973).

Olhar para os elementos sensíveis da performance é como olhar para as piscadelas, buscando compreender os significados que rodeiam sua produção, percepção e interpretação. Sem os significados, as ações de performance sequer existiriam. Sua organização em estruturas convencionais e coletivamente reconhecíveis passam pela convergência de sentidos atribuídos pela rede sociocolaborativa. Dessa forma, a organização estética das dimensões sensíveis já está carregada de significados compartilhados, que são colocados em interação nas ocasiões de performance, gerando novos significados.

A partir disso, tomo a perspectiva de que a performance musical é uma prática integral, envolvendo os significados sobre sons, gestos, enredos, visualidades, entre outros aspectos. A performance nos fornece uma dimensão sensível das relações simbólicas, percebida através de nossos sentidos biológicos e interpretada corporal e mentalmente. Tais dimensões nos apresentam as possibilidades de percepção direta do fenômeno musical, nos informando os principais pontos de contato no processo interativo e de produção e compartilhamento de experiências. Assim, compreendo que essa dimensão sensível da performance nos oferece um presente etnográfico dos significados que tecem nossas percepções (SINGER, 1991).

Esse presente etnográfico pode ser percebido nas ocasiões de performance a partir das experiências vividas pelos sujeitos e coletividades. Neste ponto, as perspectivas da antropologia da performance e seus desdobramentos teóricos emergem como aportes dos posicionamentos tomados no processo investigativo, principalmente nas articulações entre ritual, experiência e performance. As perspectivas teóricas baseadas nessas articulações nos oferecem importantes lentes para olhar os fenômenos performáticos da Barca e da Ciranda. Por meio delas, é possível pensar as performances dos grupos como rituais que compartilham e produzem experiências subjetivas e coletivas por meio das práticas musicais.

É no contexto das experiências da Barca e da Ciranda que emerge parte do que considero como uma epistemologia da performance musical da cultura popular contemporânea. Acredito que o conhecimento sobre os significados em interação no contexto performático é produzido no campo das experiências, que reúnem as dimensões sensíveis e simbólicas sobre música. Assim, as dimensões sensíveis nos informam os elementos mais

concretos da mediação simbólica e social; os significados nos informam as interpretações dos sujeitos sobre o processo interativo; e as experiências nos informam como esse processo foi corporal e mentalmente construído, destacando-se como forma de elaboração de um conhecimento específico sobre a performance.

Com base no contexto etnográfico dos grupos estudados e nas reflexões empreendidas por Turner (1988, 1996, 2005), destaco aqui seis faces das experiências, que são muito próximas no processo performático: 1) a experiência cotidiana, referente às vivências acumuladas ao longo de atividades rotineiras, sem a produção de sentimentos marcantes como o prazer ou a dor; 2) a experiência extraordinária, que irrompe o cotidiano, iniciada por sentimentos marcantes; 3) a experiência subjetiva, relativa aos processos individuais de produção, evocação e interpretação de vivências; 4) a experiência coletiva, que diz respeito às vivências produzidas, evocadas e interpretadas com base em convenções socialmente estabelecidas ou em vivências produzidas pela percepção mútua de interação social; 5) a experiência passada, relativa às vivências anteriores ao momento atual, evocadas por alguma proximidade estrutural ou simbólica; e 6) a experiência presente, que diz respeito à vivência atual, caracterizada pelo processo e pelo resultado da convergência com todas as outras experiências.

Tais percepções sobre as experiências poderiam ser pensadas em três categorias de perspectivas dualistas sobre elas. Entretanto, é importante ressaltar que não se tratam de conceitos mutuamente excludentes, reconhecendo-os como formas distintas de olhar para as experiências vividas, considerando-as em sua totalidade. As experiências articulam as dimensões coletivas e subjetivas, o passado e o presente, o cotidiano e o extraordinário. Assim, apenas quando relacionamos as múltiplas experiências é que emergem os significados (TURNER, VICTOR W., 1996, 2005).

Considerando essas concepções, acredito que uma estrutura básica articuladora dessas experiências é útil no processo de compreensão da realidade performática da Barca e da Ciranda. A abordagem pensada para este trabalho apresenta forte proximidade com as adaptações de Turner (1996) sobre os momentos de uma experiência desenvolvidos por Wilhelm Dilthey. Assim, é possível destacar cinco momentos nesse processo: 1) a percepção de algo, sendo que dor e prazer são sentidos de forma mais intensa do que comportamentos rotineiros; 2) referências do passado são evocadas; 3) emoções e sentimentos associados ao passado são evocados e revividos; 4) significados são gerados por meio de pensamentos e sentimentos sobre as conexões entre passado e presente; 5) a experiência se completa por

meio de uma forma de expressão, sendo comunicada aos outros (TURNER, VICTOR W., 1996, p. 13–14).

As formas expressivas de uma experiência podem encontrar diversas possibilidades performáticas, como nas comunicações de ideias por meio da linguagem verbal ou escrita, no comportamento humano ou nas expressões artísticas. Nesse ponto, o caráter de performance cultural e artística das manifestações da cultura popular possibilita a integração dessas perspectivas da experiência com o ritual e performance. Isso porque, nos termos de Turner (1988, 1996, 2005), a experiência é completada pela performance, pois refere-se justamente ao momento de sua expressão. Assim, considerando a performance como um processo de ritualização humana, que engloba dimensões sociais, religiosas e estéticas (TURNER, VICTOR W., 1988, 1996, 2005, 2009), entendo que as formas expressivas na cultura popular assumem estruturas ritualizadas em situações de interação, comunicação e ação social.

Nessa perspectiva, as dimensões simbólicas da performance musical apresentam elementos para a compreensão das dimensões sensíveis e das experiências no processo ritual da performance. Assim, acredito que os significados produzidos em performance na realidade da Barca e da Ciranda nos informam sua natureza contemporânea, pois todos os seus principais elementos são articulados em cada situação de performance. Essa perspectiva nos leva a pensar tais significados como parte do processo de construção das práticas musicais, direcionando o olhar investigativo para relações entre as ocasiões de performance dos grupos estudados.

Esse posicionamento aproxima-se das perspectivas de Turner (1967), que, a partir da realidade etnográfica do povo Ndembu, na Zâmbia, defendeu o estudo dos símbolos em processo, compreendendo-os como eventos e analisando-os em relação com outros eventos, pois estão envolvidos em um processo social. Assim, o acesso aos significados está ligado ao que Turner (1988) chamou de consumação de um processo, entendendo que eles estão limitados a uma terminação e que “o significado de qualquer fator em um processo não pode ser acessado até que todo o processo tenha passado” (TURNER, 1988, p. 97)³⁴. Isto não nos impede, como ressaltou Turner (1988), de fazer julgamentos sobre os significados de eventos contemporâneos, mas nos deixa a perspectiva de que tais julgamentos podem ser provisórios e relativos ao momento em que foram feitos, pois não temos a total certeza de sua finalização.

Assim, emerge a concepção de que o significado é retrospectivo, relacionando presente e passado na ação performática. Turner (1988), que chamou esse processo de

³⁴ The meaning of any factor in a process cannot be assessed until the whole process is past.

de experiência que é altamente mais valorizada do que algumas outras atividades sociais (BLACKING, 1979, p. 8, tradução minha)³⁶

Esse posicionamento me proporcionou o desenvolvimento de um olhar voltado para as experiências subjetivas e coletivas nas práticas musicais da Ciranda e da Barca. Em certo momento da pesquisa, aproximadamente com um ano e meio de trabalho, comecei a olhar para as pessoas como sujeitos em busca de alguma satisfação pessoal que as práticas musicais dos grupos pudessem lhes proporcionar. A partir de então, pude perceber como há um conjunto de expectativas individuais sobre as práticas musicais dos grupos que se unia a outras expectativas coletivas. Isso acontece porque os agentes de performance promovem suas práticas musicais com objetivos que vão além da especificidade da expressão cultural, buscando “ressintonizar as convenções culturais particulares com as experiências comuns dos seres humanos pelo uso dos modos de pensamento que todo indivíduo possui” (BLACKING, 2007, p. 215). Assim, experiências pessoais tomam dimensões coletivas a partir dos processos interativos engendrados na e pela performance.

Ainda com base no pensamento de Blacking (1979, 2007), acredito que as práticas musicais engendradas em diversas ocasiões de performance possibilitam que as pessoas lancem mão de modos de pensamento e de ação que são pessoais, mas que ao mesmo são presentes em outros sujeitos. Desse modo, os sujeitos podem criar novas combinações com significados musicais familiares em sua cultura a partir de suas experiências, gerando possibilidades de que outros indivíduos também recriem suas percepções ao entrarem em processo de interação [vendo, ouvindo, dançando, tocando, cantando...]. Nessa perspectiva, acredito que a performance musical proporciona uma experiência distintiva e altamente valorizada por articular pensamentos, sensações, sentimentos e significados de forma interativa, engendrando novas experiências.

Esse processo de produção de experiências por meio das práticas musicais é baseado na perspectiva de que a música não é uma forma artística separada, pois refere-se a tipos distintos e diversos de atividades que preenchem necessidades e constroem variadas características do ser humano. Nesse sentido, concordo com Turino (2008a) ao defender que participação e a experiência musical são consideradas como dimensões valiosas para a integração e para a construção de um todo social. Aqui, os significados musicais são compreendidos como resultantes de um processo que integra e medeia constantemente as

³⁶ People choose to invent and invoke music, rather than other systems of action that may put fewer restrictions on their freedom of choice, because music-making offers an intensity of feeling and quality of experience that is more highly valued than some other social activities.

relações sociais situacionais e historicamente construídas na construção da performance. Portanto, considerando a performance musical como uma experiência valorizada socialmente, este estudo foi pensado como uma forma de buscar a compreensão sobre como a música, em diferentes processos de performance e compartilhamento social, é pensada, produzida, percebida e interpretada.

Assim, na busca em compreender os *porquês* dessa valorização da experiência musical nas relações humanas, a partir do universo investigado, compreendo a música como produtora de uma experiência simbólica coletiva que emerge da integração entre os significados das experiências subjetivas e das experiências coletivizadas em cada situação social e ao longo de várias ocasiões. Acredito que os envolvidos na performance projetam as experiências subjetivas e as historicamente coletivizadas na experiência musical e, por sua mediação, as compartilham, promovendo uma nova experiência coletiva por meio da integração social.

Diante desse contexto reflexivo, as noções de experiência e significado foram desenvolvidas levando em consideração sua natureza corpórea e culturalmente mediada. Esse posicionamento está bastante próximo das perspectivas propostas no trabalho organizado por Clayton, Dueck e Leante (2013). Com base nessa proximidade, compreendo a experiência de forma ampla, envolvendo o processo de produção e percepção de significados, bem como suas conexões, efeitos e interpretações por parte de todos os sujeitos envolvidos [performers e audiência]. Os efeitos percebidos e interpretações realizadas, gerados mental e corporalmente, produzem significados que constroem novas experiências.

Ainda, defendo que os significados produzidos a partir das experiências vividas constituem as principais formas de valoração da prática musical, assim como das relações socioculturais que as transversalizam. Nesse sentido, com base em Clayton, Dueck e Leante (2013), entendo que todos os agentes de performance atribuem valor e significado à música, às ocasiões de performance e aos contextos, ideias e objetivos ligados a ela. Ainda, a música também engendra significados a serem atribuídos aos eventos, aos contextos e objetos, reforçando também os laços e distinções sociais.

Enfim, as experiências e os significados evocados e produzidos em performance podem caracterizar-se como elementos mediadores de um processo reflexivo e generativo das relações humanas nos contextos das práticas musicais dos grupos estudados. Desse modo, a abordagem das formas pelas quais são produzidos seus elementos sensíveis, as relações entre eles, assim como as formas como os sujeitos e coletividades os percebem e interpretam

podem auxiliar de forma significativa na compreensão das dimensões simbólicas e interativas da performance musical.

5.1.4 Integração de engajamentos e experiências na performance

As reflexões até aqui realizadas apontam para o posicionamento de que a performance musical proporciona a mediação de significados subjetivos e coletivos na construção de uma nova experiência simbólica coletiva. A qualidade dessa integração, compartilhamento e produção da experiência coletiva está intimamente ligada às formas de engajamento na performance musical e à consequente percepção de pertencimento à coletividade. Assim, é importante compreender os elementos norteadores dos indivíduos na direção da experiência musical em performance.

A literatura discutida no capítulo anterior permite inferir que a realidade contemporânea dos grupos de cultura popular caracteriza-se por uma situação intersticial, na qual suas bases identitárias transitam entre as características da oralidade/ruralidade e aquelas ligadas às dimensões globalizatórias, urbanas, políticas, econômicas e tecnológicas contemporâneas. Assim, os discursos sobre as motivações e o sustento de suas práticas têm permeado as dimensões da obrigação, do lazer, da coesão social e da geração de capital financeiro ou cultural, entre outras. Diante disso, as noções de entretenimento e eficácia (SCHECHNER, 1989, 2003, 2006; TURNER, 1996; TURNER, 1988), aliadas ao conceito de fluxo (CSIKSZENTMIHALYI, 2013) e *communitas* (TURNER, VICTOR W., 2009), são consideradas aqui como significativas norteadoras da compreensão desse contexto.

A díade conceitual do entretenimento e eficácia surge nas colaborações teóricas e reflexivas sobre drama social e estético, a partir de Turner (1988, 1996; 2009), e sobre ritual e teatro, por Schechner (1989, 2003, 2006). Os dramas sociais são emergidos em situações de conflitos, passando pelas fases de transgressão, crise, reparação e reintegração ou cisma; seu foco principal de ação simbólica é a eficácia, voltada para a completude do processo dramático social. Os dramas estéticos emergem da ficção, em que tempo e espaço são definidos simbolicamente a partir de uma predeterminação; seu foco maior é o entretenimento. No mesmo sentido, o teatro é entendido como atividade focada no entretenimento, com performances próximas ao que conhecemos como *show business*, com constantes adaptações aos gostos da audiência. O ritual, focado na eficácia, apresenta uma performance alegórica, ritualizada e com uma ordem significativamente estável. (SCHECHNER, 2003, 2006; TURNER, VICTOR W., 1996).

Nesse ponto é importante destacar que Turner e Schechner compreendem que toda performance cultural envolve as duas dimensões, compondo-se, portanto, de elementos de eficácia e de entretenimento, com trânsito constante entre drama-social/ritual e drama-estético/teatro. O que promove esse *continuum* é o conceito central de *play*, termo de complexa tradução para o português, que pode indicar verbos e substantivos ligados ao jogo, brincadeira, peça de teatro e prática de um instrumento musical, por exemplo. Justamente por essa complexidade, entendo que o termo é bastante útil, pois suas acepções carregam a dualidade do exercício entre trabalho e lazer, cujas concepções são compreendidas de forma diferente nas sociedades pré e pós-revolução industrial, denominadas de “tradicionais” e “complexas”, respectivamente (TURNER, 1996). Assim, a divisão quase antagônica entre trabalho e lazer, característica da sociedade moderna, tem sido mediada pelos significados envolvendo o *play*, esmaecendo as fronteiras entre o que é feito como obrigação e o que é exercido como opção.

Diante disso, o *play* é entendido aqui como elemento integrador das dimensões do entretenimento e da eficácia na performance musical e, conseqüentemente, das experiências subjetivas e dos seus significados polissêmicos. Acredito que os diversos indivíduos envolvidos na performance possuem múltiplos posicionamentos a respeito de seu engajamento, havendo possibilidades de participar para se divertir, conhecer pessoas, aprender a tocar/cantar/dançar, receber um cachê, buscar reconhecimento, divulgar a cultura local e/ou se apropriar de um bem cultural imaterial. Portanto, através da mediação dos significados atribuídos subjetivamente se constrói a experiência coletiva que, por meio do seu caráter expressivo auxilia o indivíduo na interpretação de sua própria experiência.

No contexto da Barca e da Ciranda, tais perspectivas nos auxiliam na compreensão das relações entre as formas de engajamento dos indivíduos e os elementos sensíveis mediadores de suas aproximações. Acredito que os interesses particulares de cada indivíduo em relação às dimensões sensíveis da performance são promovidos na medida em que elas são percebidas e interpretadas a partir de referências com outras experiências, por alguma proximidade entre estruturas, contextos ou sentimentos atribuídos, entre outras possibilidades; ao passo que os engajamentos coletivamente esperados são possíveis em virtude das convenções cotidianamente estabelecidas sobre materiais específicos, como símbolos religiosos, gêneros musicais, vestes militares etc.

Por essa perspectiva, acredito que os indivíduos podem promover sua relação de pertencimento por meio da participação e percepção de elementos performáticos que possibilitem alguma ligação com outras experiências significativas de sua vida ou por meio de

um conjunto de expectativas constituídas pela rede sociocolaborativa. Nesse sentido, os gestos imitando o balanço do mar na Ciranda do Sol ou a visualidade náutica da Barca Nau Catarineta podem promover a ligação entre as experiências de vida dos indivíduos com os acontecimentos em performance; ou ainda, a presença de elementos cujos significados são convencionados de forma mais ampla, como o crucifixo na Nau Catarineta, ou os gestos coreográficos da Ciranda, podem promover experiências coletivas claramente esperadas em performance. Entretanto, não há total previsibilidade sobre as experiências promovidas no processo interativo, pois são fortemente dependentes das condições conjunturais de cada evento de performance. Diante disso, entendo que o trabalho etnográfico pode se direcionar pelos comportamentos sociais que indicam maior engajamento, como as formas de participação e as respostas interativas diante das práticas musicais; ou ainda, pelos comportamentos que indicam indiferença ou apatia perante a performance.

Adicionalmente, os significados que tais ações possuem no contexto investigado são compreendidos como essenciais para o entendimento das experiências promovidas. As formas e situações em que músicos utilizam progressões harmônicas, sonoridades, densidades sonoras, variações rítmicas, gestos e ornamentos, entre outros, podem nos indicar como realizam o trânsito entre eficácia e entretenimento na performance. Do mesmo modo, quando a audiência apresenta comportamentos próximos ou distantes das expectativas gerais sobre ela também há a possibilidade de compreender esse trânsito bem como os graus de participação. Nesse contexto, a percepção das relações entre as ideias coletivizadas sobre a música de cada grupo e cada situação de performance nos informa os modos pelos quais os grupos e indivíduos se engajam em tais práticas.

No trânsito constante entre obrigação, lazer, prazer, obtenção de recursos, curiosidade, interesse, indiferença e apatia, as relações de cada sujeito em interação promovem uma experiência coletiva resultante, que pode reforçar ou negar as experiências individuais. A amplitude dessa experiência resultante depende da proporção de indivíduos engajados, assim como da importância de cada um para o contexto. Se muitas pessoas, entre performers e audiência, demonstram engajamento nas atividades performáticas, correspondendo às expectativas coletivizadas, haverá uma experiência coletiva altamente positiva. Ainda, se indivíduos socialmente relevantes para a situação performática [mestres, autoridades, crianças...] se envolvem de forma significativa, também pode haver maior amplitude da experiência coletiva. Portanto, entendo que a qualidade da experiência, positiva ou negativa, será definida a partir da amplitude da coletividade em comportamentos de engajamento ou de negação das práticas performáticas.

Diante disso, entendo que o engajamento de maior grau do indivíduo na performance é alcançado quando sua ação [que pode englobar todas as dimensões do verbo *play*] se torna fluida, leve, intensamente prazerosa e fortemente ligada ao ambiente performático. Nesse ponto, acredito que o *play*, intermediando as dimensões da eficácia e do entretenimento, pode promover uma qualidade de engajamento total do indivíduo, considerando suas intenções e interpretações subjetivas. Portanto, ações performáticas, em seus múltiplos níveis e com suas diversas motivações individuais, podem ser integradas pela percepção geral de que todos estão envolvidos de algum modo.

Destaco que alguns indivíduos podem apresentar elevados graus de engajamento na atividade performática, produzindo experiências subjetivas altamente prazerosas e integradas com o contexto, entendidas aqui como experiências em estado de fluxo (CSIKSZENTMIHALYI, 2013). O fluxo, com base em Csikszentmihalyi (2013), é definido como um estado mental ou uma sensação holística apresentada por um indivíduo em total envolvimento em uma atividade na qual suas ações parecem não prescindir de sua consciência ou intervenção, como se estivesse apenas prazerosamente se assistindo em ação. O estado de fluxo é alcançado a partir da relação diretamente proporcional entre as habilidades do indivíduo e os desafios apresentados para que ele produza suas ações ou desenvolva uma atividade (CSIKSZENTMIHALYI, 2013). Assim, quanto maiores as habilidades e os desafios, maior será a chance de se alcançar tal estado. Nessa perspectiva, qualquer indivíduo que esteja altamente envolvido na ação performática, seja tocando um instrumento, cantando, dançando ou batendo palmas, será capaz de viver uma experiência de fluxo.

No nível da coletividade, o maior grau de envolvimento e a consequente elaboração de novas experiências se dá na medida em que os sujeitos promovem uma ampla sensação de unidade, compartilhando interpretações próximas sobre seu engajamento atual, ainda que baseadas em distintas experiências subjetivas. Entendo, portanto, que a proximidade dos sentimentos e significados produzidos sobre estas experiências proporciona uma outra experiência, caracterizada pela sensação de unidade com todo o contexto performático.

Assim, a maior qualidade coletiva de engajamento na performance é entendida aqui como uma sensação de vínculo grupal amplamente percebida pelos indivíduos envolvidos, ignorando a estrutura social modelo, que pode dividir performers e audiência, ricos e pobres, brancos e negros, palco e rua etc. Essa percepção se aproxima da concepção de Turner (1996, 2009) sobre grupos em situações liminares, geralmente em ritos de passagem, que compartilham uma experiência em comum, igualando todos os sujeitos, gerando um estado de

unidade social que ele definiu como *communitas*³⁷. Assim, *communitas* é algo que se manifesta entre indivíduos, enquanto fluxo acontece no indivíduo.

Turner (1996) aproximou a teoria do fluxo do seu conceito de *communitas*, defendendo que tal agrupamento possui alguma qualidade de fluxo, mas que não precisa de regras para acioná-la. Nesse sentido, Turner (1996) entende que a teoria de Csikszentmihalyi (2013) estaria no domínio das estruturas, com predefinições e normatizações básicas, enquanto a *communitas* é pré-estrutural. A partir desse perspectiva defendo um posicionamento teórico que relacione as ideias sobre fluxo e *communitas*, pois entendo que a realidade etnográfica dos grupos de cultura popular nos apresenta uma flexibilidade interpretativa no que diz respeito às regras norteadoras das ações. As ocasiões de performance dos grupos não se constituem em um jogo, com regras a serem seguidas rigorosamente. Entretanto, elas não são totalmente livres, apresentando expectativas gerais sobre a participação e, de forma próxima do que apontou Blacking (1979), possuem um significativo conjunto de restrições para a prática performática. Desse modo, as performances da Barca e da Ciranda parecem apresentar um conjunto de possibilidades de engajamento para os indivíduos, com ações compostas por uma gama de restrições em distintos graus. Os sujeitos podem se engajar em uma experiência de performance para alcançar uma experiência de fluxo e/ou para alcançar uma experiência de *communitas*.

Cada indivíduo pode, portanto, dentro das suas possibilidades interativas, definidas na conjuntura performática situacional, engajar-se na prática musical. O valor atribuído por cada um a esse engajamento, baseado nas relações entre suas experiências passadas e seus sentidos estimulados pela percepção sinestésica da performance, possibilita o desenvolvimento de uma sensação de pertencimento e unidade. Caso sejam promovidos altos graus de engajamento, o conjunto de restrições socialmente pré-estabelecido pode ser ignorado. Assim, independentemente das relações de eficácia e entretenimento e das funções exercidas na performance, é a qualidade subjetiva do engajamento que possibilita a produção de uma experiência coletiva de performance.

Concordo com Turner (1996) ao defender que tanto fluxo quanto *communitas* são processos imbuídos de significados que são gerados ou canalizados por eles. Nesse sentido, é de grande relevo neste trabalho a busca por compreender tais significados a partir das formas interativas presentes na performance.

³⁷ *Communitas* pode ser entendida como uma condição de congregação momentânea entre sujeitos em situação de transitoriedade social. Para uma compreensão mais aprofundada do conceito *communitas*, ver Turner (2009).

A partir da discussão até aqui empreendida, é importante ressaltar que a experiência coletiva também é promovida a partir do compartilhamento de conhecimentos e ações culturais social e historicamente convencionados. Por meio do acúmulo e transmissão de experiências das redes sociocolaborativas, são desenvolvidas estruturas comportamentais básicas para a (re)produção de uma experiência coletiva compartilhada historicamente. Normalmente, tais dimensões simbólico-rituais são percebidas de forma mais clara nos discursos e práticas dos mestres e/ou membros mais experientes dos grupos estudados, entendidos como maiores detentores do conhecimento cultural.

Nesse contexto, com base em Holt e Wergin (2013), entendo que a performance é constituída como experiência de “co-presença e interação corporal”, pela qual suas dimensões historicamente coletivizadas são evocadas e ressignificadas. Assim, acredito que a compreensão de tais experiências (re)produzidas em performance dependa também da observação das formas de interação social nas práticas em que a co-presença seja essencial, como nas músicas participatórias e apresentacionais.

Baseado em Turino (2008a), compreendo que as músicas participatória e apresentacional referem-se às práticas que costumeiramente chamamos de “música ao vivo”. Na música participatória há uma contribuição ativa de todos os agentes [performers e audiência] para a produção sonora e do evento performático, seja através da dança, canto, palmas e/ou instrumentos musicais. Nesse contexto, a distinção entre artistas e audiência é pouca ou nenhuma (TURINO, 2008a). Já a performance apresentacional envolve basicamente dois grupos em interação, um constituído pelos artistas e outro pela audiência. A distinção é definida em diversos aspectos, desde as funções exercidas no processo performático aos espaços físicos claramente definidos para a atuação de cada grupo (TURINO, 2008a).

Os grupos de cultura popular são frequentemente descritos na literatura etnomusicológica como fenômenos com características performáticas muito próximas aos valores, práticas e dimensões estruturais da música participatória. Entretanto, também é crescente a percepção de uma aproximação constante das características apresentacionais. Entendo a performance apresentacional como uma forma de prática musical que tem se tornado hegemônica, como resultante dos processos comunicativos e globalizatórios contemporâneos, levando os grupos de cultura popular a ressignificar suas práticas em função de um processo interativo com tal contexto. Assim, acredito que as gerações mais novas de brincantes desenvolvem perspectivas distintas em relação a performance dos grupos por viverem poucas experiências com a performance participatória nos mesmos termos das gerações anteriores. Nesse sentido, as experiências vividas em performances participatórias e

apresentacionais nos grupos estudados podem ser constituídas a partir de significados distintos, principalmente no que diz respeito aos grupos compostos por diferentes gerações.

Mesmo diante dessa diversidade, há aspectos compartilhados, pois suas performances voltam-se fundamentalmente à produção da música ao vivo. Ainda que alguns grupos gravem CDs, geralmente a intenção maior nesses processos é o registro e divulgação de suas produções, mantendo mais destaque à música ao vivo como principal fonte produtora das suas experiências.

Nesse contexto, enfatizo aqui as perspectivas de Frith (2007), que, ao discutir a música no campo da indústria do entretenimento, destaca a presença de valores fundamentalmente diferentes nas experiências musicais de gravações e performance ao vivo. Nessa discussão, analisando a popularidade de três novas formas de performance de entretenimento surgidas nos últimos vinte anos (*karaoke*, bandas cover, ou *tribute bands*, e *reality shows* de TV como o *Pop Idol*) Frith (2007) chega a um pressuposto básico de que as pessoas tendem a querer ser um performer. Surge então o questionamento central para sua reflexão sobre algumas funções sociais da performance nestes contextos: Porque as pessoas querem ser performers?

A resposta de Frith (2007) volta-se para a constatação de que a experiência ocidental com a música tem se tornado individualizada, uma vez que ela tem se amarrado cada vez mais aos sentidos subjetivos das pessoas, com seus desejos de espaço físico e emocional próprios. Entretanto, Frith (2007) destaca que essa estética egocêntrica e solitária é também direcionada a um desejo igualmente importante pelo compartilhamento de nossos gostos musicais. Assim, a música é entendida como importante para o nosso convívio social, tanto para nossa intimidade quanto para a leitura dos sentimentos, nossos e dos outros (FRITH, 2007).

Desse modo, a distintividade da performance ao vivo aponta as práticas participatórias e apresentacionais como aspectos que relacionam as necessidades subjetivas dos indivíduos na contemporaneidade com as expectativas socialmente coletivizadas sobre as práticas musicais dos grupos de cultura popular. Os grupos estudados apresentam características fundamentalmente mescladas entre a performance participatória e apresentacional, possibilitando engajamentos em função dos significados que cada uma dessas práticas pode promover em nível individual e coletivo.

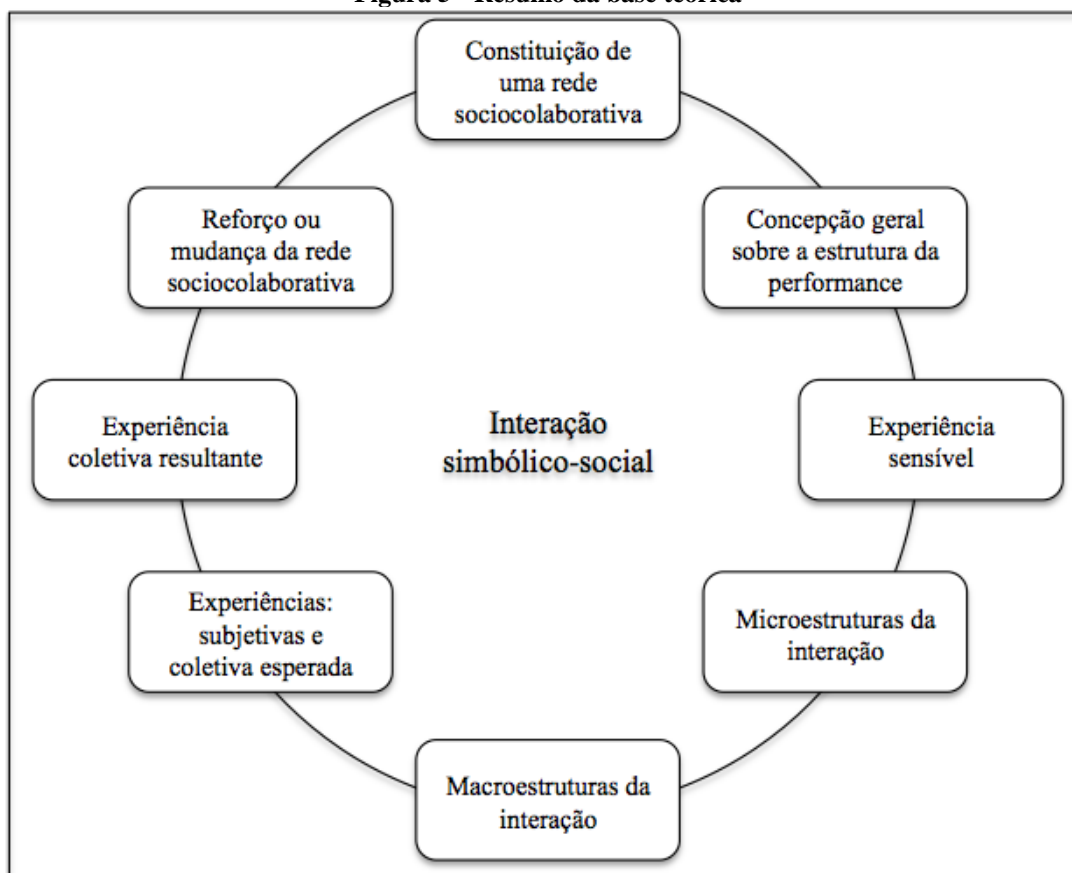
5.3 As interações na construção e compartilhamento de experiências simbólico-musicais

Neste trabalho, as dimensões contemporâneas da performance musical têm sido discutidas a partir da realidade etnográfica do grupos estudados e de uma vasta revisão bibliográfica e fundamentação teórica sobre a performance musical. Esse processo buscou compreender como a literatura e a realidade de estudo têm se articulado, apontando e refletindo sobre os diálogos empreendidos entre as manifestações estudadas e os aspectos contemporâneos que têm caracterizado suas práticas. Assim, busco entender como aspectos contextuais característicos da contemporaneidade se relacionam com as performances dos grupos, atualizando-as cotidianamente.

Com base em Blacking (1979), acredito que as dimensões contemporâneas da performance estão nas suas formas interativas [sociais e simbólicas] de produção. Nesse sentido, a interação social e simbólica em torno dos elementos sensíveis é um elemento mediador do processo performático e das conseqüentes experiências vividas. Ainda, reconheço que as diversas dimensões da performance musical dos grupos estudados possuem alguma relação com o processo sociointerativo. Diante disso, destaco aqui os aspectos essenciais para a abordagem teórica fundamentada na interação simbólico-social e no compartilhamento de experiências, como forma de sintetizar o pensamento norteador das reflexões analíticas empreendidas.

Nesse sentido, a articulação teórica apresentada neste capítulo pode ser resumida na [Figura 5], que não representa um modelo prescritivo, mas o resultado sintético das aproximações reflexivas com a realidade de estudo. Acredito, portanto, que este esquema represente de forma significativa o olhar etnográfico que desenvolvi ao longo da convivência com os grupos e com sujeitos e instituições a eles vinculados.

Figura 5 - Resumo da base teórica



Fonte: Produção do autor

A constituição de uma rede sociocolaborativa emergiu como um aspecto fundamental da performance musical contemporânea da Barca e da Ciranda. Acredito que a presença de uma dimensão interativa, composta por folcloristas, instituições, organizações sociais e pessoas interessadas na cultura popular tem possibilitado o desenvolvimento de uma concepção geral sobre a estrutura de performance apresentada pelos grupos. Assim, penso que existem aspectos compartilhados em processos sociointerativos mais amplos que podem ser compreendidos como constitutivos de uma expectativa de experiência musical em performance.

A expectativa de experiência, construída cotidianamente, é convertida em experiência sensível na preparação [ensaios] e nos eventos de performance, entendidos como principais momentos de produção e evocação dos signos que irão compor os significados individuais e coletivos sobre a prática musical. Na experiência sensível podem ser apresentados aspectos visíveis, audíveis, táteis, olfativos e, até mesmo, gustativas da

performance³⁸. Nesse contexto sincrônico da performance, através de uma percepção sinestésica do fenômeno musical, os indivíduos envolvidos são levados ao processo de construção de uma nova experiência, baseada no processo interativo em que todos estão sendo atravessados pela realidade expressiva da performance. Nesse momento, o corpo é compreendido como produtor, receptor e intérprete dos signos emergentes, compondo a experiência sensível e promovendo um conjunto ilimitável de interações entre os significados subjetivos e coletivos que envolvem o fazer musical.

Durante a experiência sensível, podem ocorrer formas interativas em, pelo menos, dois direcionamentos complementares. O primeiro diz respeito às microestruturas da interação, nas quais estão presentes as formas subjetivas relacionadas à performatividade, entretenimento, eficácia e de engajamento nas dimensões apresentacionais ou participatórias da performance. O segundo se refere às macroestruturas da interação, compostas pelas formas coletivas de exercer e se engajar nas mesmas estruturas performáticas.

Nas dimensões microestruturais da interação, cada sujeito toma como base o contato intercultural e promove suas interpretações sobre os significados produzidos/evocados pela experiência sensível e as direciona para suas necessidades de expressão comunicativa, de lazer, de integração no contexto de performance e de cumprimento de suas obrigações sociais, rituais, políticas e/ou religiosas. A subjetividade, nesse processo, refere-se ao conjunto de experiências passadas de cada indivíduo, que emergem no contexto performático por serem evocadas nas relações de proximidade com as dimensões sensíveis da performance.

Nas suas dimensões macroestruturais, as interações produzem/evocam signos que já estão fortemente imbuídos de interpretações e significados coletivizados, levando os grupos a comunicarem aspectos gerais e identitários, exercerem posicionamentos sociais e políticos, promoverem práticas, interpretações e engajamentos ampla e cotidianamente convencionados. Ainda, tais dimensões coletivas se referem principalmente aos aspectos compartilhados e estabelecidos como expectativas de performance por meio da rede sociocolaborativa. Essa rede é entendida como principal elemento articulador e produtor das convenções performáticas, por compor-se da constante relação entre indivíduos, grupos de cultura popular, instituições, correntes de pensamento acadêmico, político, econômico e cultural.

Acredito que a partir das relações com a dimensão sensível do fenômeno musical acontece a comunhão das micro e macroestruturas de interação performática, atualizando e

³⁸ Vide casos em que a ingestão de alimentos faz parte do processo, como no Candomblé e no Santo Daime; ou, ainda, eventos festivos nos quais há venda e/ou distribuição de alimentos, compondo também o ambiente de performance.

ressignificando as experiências subjetivas e coletivas em performance. Dessa forma, pode haver maior engajamento com a performance musical na medida em que as experiências subjetivas sejam contempladas no processo performático e a experiência coletiva esperada [baseada na concepção geral criada pela rede sociocolaborativa] tenha sido consolidada. Entretanto, o engajamento pode ser muito fraco caso as experiências subjetivas não sejam evocadas e a experiência coletiva esperada seja questionada ou inibida.

Os sujeitos, ao promoverem suas interpretações sobre os signos produzidos/evocados com base em suas experiências individuais, esperam a manutenção e consolidação de uma ligação com a experiência sensível em curso na performance. Quando isso acontece, seu engajamento, seja nas estruturas da performance participatória ou de apresentação tem fortes chances de ser significativo. Ainda, quando os indivíduos, em sua coletividade, exercem suas funções de acordo com as expectativas e necessidades convencionadas para a performance, a interação social engendra uma relação de mútua colaboração na produção de sentidos e na manutenção de experiências individuais e coletivas.

Diante disso, as experiências subjetivas e a experiência coletiva esperada podem gerar ainda uma outra qualidade de experiência, chamada aqui de experiência resultante, que age retrospectivamente sobre as anteriores. Essa ação se dá principalmente através da percepção das formas, graus e semelhanças nos engajamentos de outros sujeitos no contexto de performance. Nesse sentido, as experiências subjetivas podem ser reforçadas ou ampliadas quando um indivíduo nota que outras pessoas estão reagindo de forma semelhante a ele; e a experiência coletiva esperada é reforçada quando o grupo percebe que um conjunto significativo de indivíduos demonstra engajamento em suas práticas.

Assim, ainda que um indivíduo se engaje como performer ou audiência na prática performática de um grupo por motivações subjetivas distintas das expectativas coletivizadas ou individuais de outros sujeitos, as interações simbólico-sociais se mantêm, devido a comunicação corporal existente. Desde que as informações [ações, expressões verbais, olhares, sorrisos etc.] produzidas por seu corpo correspondam às expectativas de outros sujeitos e da coletividade, haverá conexão e, conseqüentemente, o reforço de outras experiências individuais e da experiência coletiva. O corpo é, portanto, importante elemento mediador das experiências, possibilitando conexões entre diversas interpretações, coletivas e subjetivas.

Diante disso, a experiência coletiva resultante pode agir sobre as anteriores de forma positiva ou negativa, influenciando na continuidade do processo interativo em nível social e simbólico. Na medida em que haja ação positiva, as experiências subjetivas e coletivas são

reforçadas, podendo ampliar a rede sociocolaborativa a partir de engajamentos mais duradouros. Tais resultados também podem produzir novas expectativas para os próximos eventos performáticos. No caso de predominância de ação simbólica negativa, a rede sociocolaborativa pode ser questionada e ressignificada.

Enfim, tal proposta de compreensão da performance a partir das dimensões interativas apresenta a perspectiva de abordagem da música da Barca e da Ciranda na realidade contemporânea de João Pessoa por meio das relações humanas que envolvem seu fazer musical. Entendo que suas práticas musicais são formas significativas de entender, comunicar, agir, ser e estar no mundo. Dessa forma, a abordagem etnográfica de suas experiências e significados em performance apresenta-se como fundamental para a compreensão do processo performático contemporâneo que envolve sua música.

PARTE III

**ESTRUTURAS INTERATIVAS E A EXPERIÊNCIA MUSICAL
EM PERFORMANCE**

CAPÍTULO VI

Estruturas e experiência sensível na Performance da Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Este capítulo descreve as principais características performáticas da Barca Nau Catarineta de Cabedelo e reflete sobre as interações socioculturais do grupo na produção de experiências musicais e significados culturais importantes para a constituição da manifestação na contemporaneidade. A partir das experiências de campo, aliadas ao constante processo teórico-reflexivo, destaco aqui os principais aspectos estético-estruturais percebidos no processo de performance do grupo, entendendo que a constituição da manifestação passa por uma concepção geral sobre sua estrutura e pelas experiências sensíveis nos processos de preparação e nos eventos de performance.

6.1 A concepção geral sobre a estrutura de performance

Ao longo do período de observação, passei a notar a presença de uma concepção coletivizada sobre a estrutura da performance da Nau Catarineta que tem exercido atuação significativa sobre suas práticas. A partir dessa percepção, entendo que a existência de concepções culturais tradicionalmente constituídas é elemento importante para as interações que definem a performance musical do grupo. Nesse sentido, as mudanças que a Barca tem produzido em função das condições contemporâneas de performance se apresentam como retratos de suas interações e diálogos culturais, promovendo a atualização e ressignificação de suas perspectivas gerais sobre suas práticas musicais.

Diante disso, destaco aqui as estruturas simbólicas que têm se tornado mais evidentes ao meu olhar durante os últimos anos em contato com o grupo. A principal delas diz respeito à concepção geral baseada nas quatro Jornadas; as outras estruturas são relacionadas a essa dimensão mais ampla, constituindo o repertório, as cenas e as formas de comunicação verbal. Ao discutir as dimensões estruturais relacionando os planos discursivos [baseados nas concepções coletivizadas e na rede sociocolaborativa] com as práticas observadas busco compreender como as dimensões simbólicas, diacronicamente construídas, se relacionam com as práticas musicais do grupo em função das necessidades emergentes de cada situação de performance. Nesse perspectiva, dando ênfase às definições do grupo sobre suas práticas, não tenho a intenção de empreender reflexões sobre o que seria real e/ou ideal na performance.

6.1.1 As quatro jornadas e a estrutura recorrente de apresentação

Os enredos das manifestações culturais baseadas nas representações náuticas como a Barca têm em sua principal constituição o desenvolvimento de quatro estórias sobre as aventuras vividas pelos seus tripulantes, chamadas de Jornadas, com algumas variantes de nomes, mas com conduções temáticas bastante próximas. A Barca Nau Catarineta de Cabedelo define suas quatro Jornadas a partir dos temas da Libertação da Saloia, Festança da Marujada, Saudades da Terra Pátria e Viagem à Palestina, encenadas por trinta personagens, cujas principais características e funções podem ser percebidas no Quadro 1, abaixo:

Quadro 1 - Personagens da Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Item	Hierarquia	Função
01	Capitão:	Responsável em comandar a embarcação e os seus suboficiais;
02	D. João VI:	Imperador de Portugal e do Brasil;
03	1º Tenente:	Auxiliar o capitão nas suas decisões militares;
04	Alferes Almirante:	É um Oficial General com longa experiência de guerra;
05	2º Tenente:	Auxiliar o capitão nas suas decisões militares;
06	Piloto:	Encarregado de pilotar a embarcação;
07	Guarda-Marinha:	Aspirante a Oficial, encarregado de estudar a matemática, o desenho, a engenharia naval e a hidrografia, além de outras matérias ligadas a vida marítima.
08	Sargento-Mar-e-Guerra:	Encarregado da mobilização da marujada para eventuais ataques de guerra;
09	Mestre:	Responsável de por a disciplina na embarcação;
10	Contramestre:	Responsável de tirar os cânticos;
11	Doutor:	É um subtenente encarregado de cuidar da saúde da tripulação;
12	Padre:	Encarregado de abençoar as viagens da embarcação;
13	Saloia:	Bela Infanta que tem a missão de encantar os homens com seus versos poéticos, cânticos e dançar fado.
14	1º Guia:	Encarregado de puxar para a esquerda as fileiras nas coreografias;
15	2º Guia:	Encarregado de puxar para a direita as fileiras nas coreografias;
16	1º Cabo Artilheiro:	Encarregado do material bélico e formar a escolta;
17	2º Cabo Artilheiro:	Encarregado do material bélico e formar a escolta;
18	1º Gajeiro:	Encarregado de subir na gávea para avistar terra e navios inimigos;
19	2º Gajeiro:	Encarregado de subir na gávea para verificar

		ventos fortes, nuvens escuras, chuva e tormenta;
20	Calafate::	Encarregado dos serviços de Carpintaria da embarcação;
21	Calafatinho:	Auxiliar do Carpinteiro;
22	Ração:	Cozinheiro e personagem cômico e solto na brincadeira.
23	Vassoura:	Faxineiro e personagem cômico e solto na brincadeira.
24 – 30[sic]	1º a 8º Marinheiro:	Grumete, ou seja, pessoa que opera a embarcação e faz a manutenção dos serviços a bordo do navio.

Fonte: Documento sobre o histórico do grupo redigido pelo mestre Tadeu (CORREIA, [20--]).

A primeira Jornada trata do cumprimento da missão em libertar a personagem Saloia, que se encontra prisioneira na Fortaleza do Diu, comandada por Rodolfo de Mascarenhas. A missão é cumprida, o comandante da Fortaleza é preso e a embarcação retorna a Portugal, finalizando assim a Jornada. A segunda Jornada se desenvolve em terra firme, em momentos de comemoração pela vitória conquistada na recuperação da Saloia, com cantos que fazem referência à relação do homem com o mar, finalizando com uma condução para nova viagem. A terceira Jornada, com a tripulação em alto-mar, tem sua condução temática em torno dos sentimentos de saudades de sua terra, além das dificuldades da viagem, dentre as quais se destaca a morte e ressurreição do personagem Gajeiro. Na quarta Jornada, a Nau tem como rota de viagem a saída de Lisboa com destino à Palestina, levando especiarias e mercadorias de luxo. O tema mais evidente em seu enredo é a distribuição da comida a bordo, tendo como personagens principais o Ração e Vassoura, que se atrapalham na sua organização, deixando a tripulação com fome.

As Jornadas possuem entre nove e catorze músicas, compondo um grande enredo que engloba 45 canções, além de diálogos diversos. Entendo que as principais fontes de produção da concepção geral dessa estrutura performática estão relacionadas ao processo de transmissão oral, bastante característicos em grupos de cultura popular, além da documentação de suas práticas por folcloristas, acadêmicos e indivíduos letrados e interessados por tais manifestações. A articulação dessas fontes constituídas na recorrência dos processos de interação social tem possibilitado um conjunto de diferentes características em vários grupos de cultura popular com temáticas náuticas. Nesse sentido, através de diversos diálogos em campo, o mestre Tadeu tem destacado que outros grupos semelhantes, apesar de apresentarem as mesmas temáticas náuticas, possuem práticas performáticas

bastante diferentes. Ele tem citado como exemplo as diferenças com o Fandango de Canguaretama/RN, grupo com o qual a Barca se apresentou em maio de 2016.

Essa variedade destacada por Tadeu pode ser percebida em estudos sobre outros contextos próximos, como na Barca Santa Maria, em João Pessoa/PB (NÁDER, 2008; RAMOS, 2005), na Chegança dos Mouros na Bahia (SILVA, A., 2007), nas Marujadas no Pará (ALIVERTI, 2011; SANTOS, M., 2012), ou no próprio Fandango de Canguaretama/RN (CANELLA, 2009), por exemplo. Tais contextos representam modos distintos de expressão cultural, com estruturas que se baseiam em cortejos, dramatizações ou exercícios de devoção religiosa. Dessa forma, as convenções estabelecidas sobre as estruturas de performance dos grupos são resultantes de processos interativos situados histórica e espacialmente, mas com aspectos compartilhados de forma mais ampla.

Entendo que essa estrutura ampla e compartilhada das Jornadas tem dialogado com a realidade contextual e cotidiana de cada grupo, proporcionando características idiossincráticas e fortemente relacionadas com a sua construção identitária. Os registros cada vez mais frequentes das manifestações de cultura popular por parte de folcloristas e outros pesquisadores ao longo das últimas quatro décadas se constituem como importantes elementos na construção de concepções sobre suas práticas musicais. No caso específico da Barca Nau Catarineta de Cabedelo, a influência dos folcloristas Hermes Nascimento e Altimar Pimentel se evidencia como essencial para a construção dessas concepções mais amplas.

É possível notar, a partir das observações e das conversas com o mestre Tadeu, a existência de uma articulação constante entre os registros dos folcloristas (NASCIMENTO, 2004; PIMENTEL, A., 1978, 2004a), a experiência de vida com Hermes do Nascimento no momento de reestruturação da Nau e as perspectivas atuais de Tadeu. Diante disso, a estrutura baseada nas quatro Jornadas tem interagido com um conjunto de relações contextuais que envolvem as situações da própria reestruturação, além daquelas vividas cotidianamente pelo grupo. Assim, tem se constituído uma estrutura recorrente de performance de apresentação, baseada nessa concepção mais ampla, mas diferente em tamanho e organização das canções e enredos.

A estrutura mais ampla das Jornadas é sempre lembrada pelo mestre Tadeu como representativa de um momento em que as performances poderiam durar aproximadamente quatro horas, com músicas em andamento mais lento e com algumas pausas para tomar aguardente e festejar. Através de seus relatos e de outros membros em entrevistas, conversas informais e, principalmente, nos momentos iniciais e finais dos ensaios, pude perceber um

caráter performático fortemente participatório nas práticas musicais relatadas. Assim, acredito que as características atuais da Barca têm se construído a partir de um conjunto de necessidades performáticas apresentacionais, com mudanças visando a integração do enredo às realidades do palco, das relações com a audiência e das dimensões políticas que envolvem os convites para apresentação, as formas de incentivo e o pagamento de cachês, importantes para a manutenção do grupo.

Dessa forma, a estrutura mais recorrente de apresentação se constitui principalmente a partir de uma base nas duas primeiras Jornadas, com a inserção de algumas seções das outras duas. De acordo com documentos produzidos pelo mestre Tadeu, que adaptou informações colhidas nos trabalhos de Pimentel (1978) e Nascimento (2004) em função das perspectivas e necessidades do grupo desde sua reestruturação, as duas estruturas podem ser comparadas a partir do Quadro 2, à seguir.

Quadro 2 - As 4 Jornadas e a apresentação recorrente

Primeira Jornada Libertação da Saloia	1- Vamos de marcha	<i>Prólogo - Capitão e Padre</i>	2- A reza	3- Truléu da Marieta
	<i>Prosa da Libertação da Saloia</i>	4- Vitória Meu Capitão	<i>Prosa da Prisão do Comandante da Fortaleza do Dio</i>	5- Truléu léu léu
	6- Ferrar os panos	7- Saltamos todos	8- Minha Virgem Mãe de Deus	9- Adeus ó belas meninas
Segunda Jornada Festança da Marujada	<i>Prosa do mestre com a tripulação</i>	10- Somos Marujos do Mar	<i>Prosa do contramestre com a marujada</i>	11- A vida do Marinheiro
	12- As uvas	13- Maretas	14- Calafate Mais Vassoura	<i>Prosa do murmúrio do Calafatinho</i>
	15- Canção do Calafatinho	16- Clara estrela do Norte	17- Sua Alteza	<i>Prosa entre os personagens</i>
	18- Barca Nova	19- Moças Bonitas		
Terceira Jornada Saudades da Terra Pátria	20- Triste vida	21- Na corte	22- A mulher do sapateiro	<i>Loas da Marujada</i>
	23- Louvores em terra	24- Mar Largo	25- Fandango	26- Romance da Nau Catarineta
	27- A tormenta	28- Morte e Ressurreição do Gajeiro	<i>Prosa do Gajeiro, Piloto, Capitão e Doutor</i>	29- Pilotagem
	30- Graças a Deus			
Quarta Jornada Viagem a Palestina	31- Vamos todos para a Barca	32- Rema se rema	33- Trabalho Maroto	34- Transfiguração
	<i>Prosa dos mantimentos</i>	<i>Prosa do Calafatinho, Capitão e a Marinhação</i>	35- Canção do trabalho	36- Trulé, meu bem
	37- Anda roto	<i>Prosa da distribuição da comida a bordo</i>	38- Água da Palestina	39- Lisboa
	40- Vira o pau do mastaréu	41- Primeira despedida (Seu Mestre Mar e Guerra)	42- Segunda despedida (Todos com saudade)	43- ZOMBANDO
	44- Terceira despedida (Ô traz olé)	45- Última despedida (Vamos de Marcha)	Fim das Jornadas	
Apresentação recorrente	1- Vamos de marcha	2- A reza	3- Truléu da Marieta	<i>Prosa da Libertação da Saloia</i>
	4- Vitória Meu Capitão	5- Truléu léu léu	6- Ferrar os panos	7- Saltamos todos
	8- Adeus belas meninas e Virgem Mãe de Deus	9- Somos Marujos do Mar	10- A vida do Marinheiro	11- Na corte
	12- A mulher do sapateiro	13- As uvas	<i>Prosa da Tripulação</i>	14- Louvores em Terra
	15- Maretas	16- Canção do Calafatinho	17- Clara estrela do norte	18- Sua Alteza
	<i>Prosa a Dom João VI (entre os personagens)</i>	19- Moças bonitas	20- Barca Nova	21- Transfiguração
	22- Águas de Palestina	23- Lisboa	24- Zombando	25- Marcha de despedida

Fonte: Adaptação realizada pelo autor, tomando como base documentos pessoais do mestre Tadeu Patrício.

A partir das informações apresentadas no quadro é possível perceber que a terceira Jornada encontra-se pouco evidente no contexto geral da apresentação. Isso acontece principalmente pelo seu caráter mais reflexivo e dramático, compondo-se de canções e enredos que seriam pouco adaptáveis aos principais contextos de performance da Barca. Essa perspectiva é reforçada pelo mestre Tadeu, ao destacar que “a terceira jornada é muito longa, muito melancólica; é umas música assim... que pra dinâmica não dá pra brincar muito em apresentações” (TADEU PATRÍCIO, 2015).

A estrutura recorrente de apresentação da Barca representa parte de suas estratégias de construção performática a partir do seu contexto contemporâneo de atuação. Ainda que a estrutura mais ampla de performance e as experiências passadas do grupo representem uma perspectiva de “performance participatória” mais evidente do que sua estrutura hoje mais recorrente, acredito que suas práticas atuais, aliadas aos posicionamentos e mudanças, defendidos principalmente pelo mestre Tadeu, apontem para uma busca de relações mais próximas com a audiência, na tentativa de aumentar seu engajamento e produzir outras formas de participação.

Esse contexto representa um processo de interação com as formas contemporâneas de participação. Ainda que a Barca mantenha uma estrutura bastante próxima da performance de apresentação, as formas de participação da audiência não são anuladas, pois, de acordo com Turino (2008a), esses tipos de performance não são categorias mutuamente excludentes. As performances participatória e de apresentação apresentam distintos graus de participação, o que leva a cada contexto musical a estabelecer suas próprias formas de interação, articulando suas expectativas coletivizadas sobre a experiência de co-presença com a realidade de cada situação de performance. Ainda, a participação na performance possibilita que a audiências façam mudanças e contribuam para o resultado do trabalho performático, tornando-a parte responsável pela construção estética, gerando uma experiência de vida bastante particular (BREEL, 2015). Nesse sentido, a realidade performática da Barca articula suas perspectivas coletivizadas sobre participação, relacionando-as com as formas interativas contemporâneas, pautadas em processos de negociação em torno dos interesses da audiência e das necessidades e expectativas do grupo.

Enfim, a produção de uma concepção geral sobre a estrutura da performance é baseada em uma ampla rede sociocolaborativa que envolve as dimensões sociais, políticas e culturais da Nau. Todavia, é importante ressaltar que sua principal articulação é promovida pela mediação do mestre Tadeu, envolvendo as perspectivas dos brincantes, os documentos

produzidos pelos folcloristas mais próximos de sua realidade e, principalmente, por sua relação com Hermes do Nascimento no período de reestruturação da manifestação.

6.1.2 O repertório da Nau Catarineta

A base estrutural estabelecida pelos enredos das Jornadas define parte significativa do repertório tocado pelo grupo. Em sua constituição, há características recorrentes na utilização de suas músicas que mantêm o padrão coletivamente esperado em articulação com as perspectivas individuais dos sujeitos em interação. Nesse contexto, a perspectiva percebida no discurso dos brincantes é de que o repertório pode ser compreendido a partir de suas funções de início, desenvolvimento e finalização das Jornadas. Tais perspectivas são bastante próximas às descritas por Pimentel (1978), entendendo que há cantos referentes às *partes de mar* e *partes de terra*, constituindo as quatro *Jornadas*, ou atos, completando-se com as despedidas. Entretanto, entendo que tais definições levam em consideração somente o enredo predefinido das Jornadas e que as interações socioculturais que têm envolvido a performance do grupo nos apresentam outras possibilidades interpretativas sobre a constituição do repertório. Nesse sentido, somando-me às perspectivas de Pimentel (1978) e dos brincantes da Nau, apresento aqui um entendimento do repertório baseado nas observações realizadas, assim como na percepção dos múltiplos discursos que envolvem o fazer musical da Barca.

O estudo da constituição e organização do repertório pode nos levar a compreendê-lo como elemento catalisador de histórias, de processos interativos, construtor de identidades e produtor de memórias e experiências. Isso pode ser percebido em trabalhos com maior foco no repertório, apontando como grupos culturais pensam e organizam suas músicas em função de suas características interativo-sociais, seus posicionamentos ideológicos e suas relações de poder (BARROS, 2009; CUNHA, K., 2011; KIMO, 2006; ROSA, 2009). Tais estudos apontam para a perspectiva de que o repertório é representativo de um processo articulador de aspectos culturais que vão além dos aspectos técnicos e estéticos da música.

Nesse sentido, a perspectiva etnograficamente orientada do repertório tem me levado a compreendê-lo a partir de categorias que envolvem dimensões amplas, organizadas a partir das relações com o enredo, com o contexto interativo da performance e com o processo de organização e coordenação das ações performáticas. Entendo que o repertório da Barca é organizado em função de aspectos estruturantes, interativos e condutores de ações no intuito de articular expectativas e ações subjetivas e coletivas no processo de performance. Diante disso, compreendo sua organização a partir de sete categorias:

1) Músicas de preparação para o evento de performance: conjunto de músicas instrumentais diversificadas, geralmente oriundas das práticas musicais dos integrantes da orquestra em outros contextos, utilizadas durante a montagem de som, para teste da amplificação, afinação, timbragem e mixagem dos instrumentos. Desde as primeiras observações, tem se destacado a prática do gênero Choro por parte dos músicos, com evidência da música *Cascata*, do bandolinista Zé Azul. Outras músicas são parcialmente tocadas durante a fase inicial de afinação e organização dos instrumentos, mas a música *Cascata* sempre é tocada ao final da passagem do som, para verificação de todo o processo de preparação para a performance.

2) Músicas de entrada: são canções que marcam o início da performance, promovendo a apresentação e interação inicial com a audiência. As músicas de entrada são sempre tocadas em ritmo de marcha e possuem letras voltadas para o convite ao público para a participação no ensejo performático. Esta categoria pode ser percebida como algo resultante das práticas interativas da Barca nos últimos vinte anos, principalmente pela ausência do canto inicial *Vamos de Marcha* nos principais documentos consultados pelo mestre Tadeu (NASCIMENTO, 2004; PIMENTEL, 1978), referentes às práticas musicais anteriores ao seu período como mestre, que sempre apresentam o canto *Truléu da Marieta* como primeiro, já relacionado à primeira Jornada. Assim, embora a música *Vamos de Marcha* tenha sido a mais utilizada na parte inicial das performances, tem sido forte em mim a percepção de que outras canções com características próximas poderiam suprir a mesma função, como, por exemplo, em momentos de apresentação de uma única Jornada.

3) Músicas de chegada ou saída do porto: são canções definidas a partir do enredo apresentado, no qual a embarcação apresenta-se em fase de preparação para chegada ou partida. Tais canções descrevem os procedimentos, os sentimentos e relações com o enredo, geralmente marcando a proximidade do início ou fim de cada Jornada.

4) Músicas de condução coreográfica: são canções que indicam e se relacionam diretamente com gestos específicos a serem desenvolvidos pelos brincantes. Todas as canções da Barca são acompanhadas por gestos. Entretanto, tais músicas estão ligadas aos gestos coreográficos específicos que lembram o balanço do mar, denominados tobo, voga e contravoga, além de outros gestos relacionados às ações empreendidas no enredo, como o recolhimento das velas, lançamento da âncora e organização em filas, aproximando suas características aos cantos de trabalho.

5) Músicas de interação social: são canções fortemente ligadas à relação com a audiência. Normalmente contam com maior evidência dos personagens cômicos, que possuem

maior liberdade performática para o improviso no canto, nas letras e/ou nas coreografias. Tais canções são tocadas majoritariamente em ritmo de samba e possuem seções finais compostas pela retirada do canto e manutenção de uma estrutura rítmica e harmônica que passa a ser executada com aumento recorrente de andamento, acompanhadas de coreografias improvisadas pelos personagens cômicos.

6) Músicas de expressão religiosa: são canções ligadas à expressão de devoção existente na embarcação. Geralmente são tocadas em ritmo lento, acompanhadas de gestos contidos e relacionados ao contexto religioso [ajoelhados e/ou com os chapéus recolhidos, por exemplo].

7) Músicas de despedida: são músicas com a função específica de destacar a finalização da performance, agradecer a todos os presentes e promover a retirada dos brincantes do espaço de apresentação. Esta categoria está claramente definida no discurso dos integrantes, sendo composta por quatro músicas, três em ritmo de marcha e uma em ritmo de valsa.

Ainda é importante destacar que outras possibilidades de compreensão do repertório são possíveis, principalmente pela relação específica que cada música pode conter com o enredo das Jornadas. Dessa forma, as *partes de mar* e *partes de terra* (PIMENTEL, 1978) estão fortemente relacionadas às categorias anteriores, destacando as situações específicas de cada seção do enredo. Ao se aproximar do contexto de organização do repertório da Barca, seja em duas ou sete categorias, é possível perceber a busca por um gerenciamento do processo de interação em performance, definindo as ações dos brincantes, construindo as representações sobre espaços e momentos representados no enredo e evidenciando momentos de maior proximidade com a audiência.

Acredito que essa organização do repertório na Barca é uma forma de responder às necessidades de construção e manutenção de uma memória cultural em diálogo com as formas sociointerativas contemporâneas. Nesse sentido, entendo que o repertório se constitua como uma forma de instituição e consolidação de uma situação de performance, envolvendo expectativas coletivizadas por meio de uma rede sociocolaborativa e os momentos interativos de cada ocasião de performance. Para que uma situação social aconteça é necessário uma possibilidade de comunicação amplamente disponível, com regulações emergentes para controlar tal comunicação (GOFFMAN, 2010). Nesse sentido, o processo de organização do repertório proporciona um gerenciamento das ações de todos os agentes de performance, estabelecendo focos de atenção, formas de contato e de produção estética no contexto musical, transformando “uma mera região física em uma entidade sociologicamente

relevante” (GOFFMAN, 2010, p. 170). Essa entidade relevante é a situação de performance, através da qual os sujeitos compreendem o processo comunicativo, estabelecem suas interpretações e agem sobre o contexto.

6.1.3 Convenções sonoras estruturais

A organização sonora da performance da Barca apresenta uma estrutura fundamentada em perspectivas coletivizadas sobre aspectos considerados como fundamentais para sua identidade. Durante o processo etnográfico, percebi alguns desses aspectos de forma recorrente, tanto em momentos de reforço de suas características quanto nos seus processos de transformação. Assim, diante das situações de conflito entre perspectivas coletivizadas e individuais [como no caso da inserção do contrabaixo elétrico, descrita no Capítulo II], as concepções relacionadas às dimensões estéticas, sonoras e estruturais da performance estão em constante negociação, ainda que façam parte de uma perspectiva amplamente convencionada.

Diante desse contexto, apresento aqui algumas características sonoras percebidas como fundamentais para a compreensão de convenções sobre as práticas musicais da Barca Nau Catarineta de Cabedelo. A formação instrumental do grupo, as estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas, bem como a estrutura formal de suas músicas possuem aspectos representativos de uma perspectiva coletivizada de suas práticas, estabelecidas nos processos interativos de sua rede de sociabilidades, envolvendo atividades de preparação e eventos de performance.

Como apontado no Capítulo II, a formação instrumental da orquestra, com contrabaixo, violão, bandolim, cavaquinho, pandeiro, surdo, caixa de guerra, jam blocks e bongô é reforçada pelos instrumentos utilizados por Tadeu, como queixada, blocos de madeira, matraca, ganzá, afoxé e triângulo [Figura 6]. A constituição de tal universo sonoro é fundamental para as práticas musicais da Barca, auxiliando na sua definição identitária, destacando suas características rítmicas e proporcionando diversas formas de percepção e engajamento nas performances por parte da audiência.

Figura 6 - Formação instrumental da orquestra



Fonte: Arquivo PENSAMus

Instrumentos musicais são representativos de processos sociais envolvendo significados e relações de negociação. Os processos de mudança na constituição instrumental de um grupo demonstram diversas relações de poder. Um conjunto instrumental apresenta recursos sonoros, aparência visual e possibilidades de composição de repertórios que são codificados de forma mais ou menos imediata por meio das relações sociais empreendidas (WEINTRAUB, 2001). Essas codificações não são inerentes aos instrumentos, mas às relações sociais e simbólicas nas quais estão cotidianamente envolvidos. Nesse sentido, os instrumentos da orquestra na Barca Nau Catarineta representam processos sociais de negociação simbólica e identitária relacionados com as sonoridades, com aspectos visuais, com as funções estético/estruturais e como com o valor dado aos instrumentistas que os empunham.

Todos os instrumentos melódico/harmônicos são de cordas dedilhadas, com maior destaque para o bandolim e para o violão, compreendidos como principais responsáveis pela condução do acompanhamento, apresentando as tonalidades, sequências harmônicas e definições melódicas dos cantos. Assim, o violão e o bandolim têm sido percebidos como fundamentais para o grupo, pois em algumas situações, notamos que é improvável qualquer

apresentação sem a presença deles, o que não pôde ser afirmado em relação ao contrabaixo e ao cavaquinho, cuja falta não foi empecilho para performances por mim observadas.

O bandolim é tocado sempre como solista, fazendo introduções, a manutenção da melodia juntamente com o canto, interlúdios e finalização das músicas. A partir desses contextos de execução, o instrumento apresenta funções de auxiliar na afinação, no controle da melodia e definição de parâmetros rítmicos para o canto. O violão é o principal condutor harmônico, dando as tonalidades das músicas, principalmente para aquelas sem introdução do bandolim. Quando é tocado por Duquinha, o instrumento apresenta características rítmicas e conduções harmônicas e melódicas próximas da linguagem do choro, com acordes invertidos e linhas de baixo construídas por aproximação cromática.

O cavaquinho e o contrabaixo, que podem estar ausentes em alguma apresentação, apresentam características que complementam as funções do violão. Assim, o cavaquinho promove a articulação entre a manutenção rítmica e harmônica das músicas, reforçando principalmente as características rítmicas e timbrísticas no ritmo de samba. Quando presente, se destaca mais do que o violão no contexto sonoro geral, provavelmente por sua região aguda e pela maior densidade sonora e rítmica imprimida por seu executante. O contrabaixo apresenta o reforço dos graves nas músicas, destacando as características rítmicas das músicas, mas sem apresentar as conduções e inversões presentes no violão.

Assim como nos instrumentos melódico-harmônicos, os instrumentos de percussão auxiliam na compreensão das características rítmicas da Nau Catarineta. O surdo e a caixa podem ser compreendidos como principais instrumentos nesse contexto. Como no caso do violão e do bandolim, eu percebi que a ausência de tais instrumentos parece algo improvável nas performances, algo que não se aplica ao pandeiro, ao bongô e aos jam blocks. A caixa e o surdo são os principais responsáveis pela definição rítmica e pelo andamento das músicas e ouvindo-se apenas os dois instrumentos é possível determinar claramente o ritmo tocado e desenvolver as atividades do canto e da dança. Já o pandeiro e o conjunto composto pelos jam blocks e bongô [tocados por um só instrumentista] apresentam funções de preenchimento rítmico no contexto performático.

Ainda, dentro dos instrumentos utilizados pelo mestre Tadeu, é possível perceber funções comunicativas para os instrumentos, sendo utilizados dentro do contexto de enredo para as apresentações, como, por exemplo, a matraca, para ensejos ligados a elementos religiosos. Sobre a funcionalidade rítmica, instrumentos como o afoxé, ganzá e matraca apresentam funções próximas do pandeiro, jam blocks e bongô, complementando a estrutura rítmica determinada pela caixa e pelo surdo.

Nesse contexto é possível perceber formas internas e mais ou menos tácitas de classificação instrumental na Barca, voltadas principalmente para as funções e significados atribuídos aos instrumentos. De acordo com Kartomi (2001), sistemas de classificação de instrumentos tendem a incorporar padrões de pensamento e de experiências que podem variar de acordo com lugar e tempo em cada sociedade. Dessa forma, as funções estruturantes e comunicativas dos instrumentos da Barca apresentam-se como formas de organização da performance de acordo com os sentidos atribuídos aos instrumentos por meio de sua rede sociocolaborativa. A distinta valoração para o bandolim, por exemplo, é resultante de um amplo processo envolvendo a representatividade social de Zé Azul, a recorrência de utilização do instrumento na manutenção dos contornos melódicos e da evidência do instrumento na construção de uma sonoridade própria da Barca.

Entretanto, o reconhecimento de uma classificação instrumental subjacente não implica a existência de tipologias instrumentais declaradas no contexto da Barca. Na verdade, entendo que a funcionalidade e os significados atribuídos aos instrumentos são mais úteis na percepção das relações imprimidas entre eles e seus contextos sociais. Isso porque os instrumentos musicais nos possibilitam reviver experiências, a induzir emoções e manter certa continuidade de uma cultura, auxiliando na construção de referências identitárias (FUKS, 1990). Nesse sentido, o uso dos instrumentos musicais na Barca reforça representações sociais construídas em torno deles em contextos mais amplos do que a própria manifestação. O costume das práticas musicais do choro em praças locais, por exemplo, auxiliam na percepção de uma circularidade cultural da cidade, promovendo o compartilhamento de experiências culturalmente próximas e reforçando noções de pertencimento.

A constituição instrumental também auxilia na percepção e reforço de expectativas sobre os gêneros musicais tocados, bem como no estilo das canções. A formação da orquestra pode levar uma audiência a esperar principalmente músicas próximas do ritmo de samba, muito em função do bandolim, cavaquinho, pandeiro e surdo. Entretanto, essas expectativas são constantemente articuladas com aquelas promovidas por sujeitos mais próximos do contexto performático da Barca, já acostumados com seus ritmos, gêneros e estilos. No que diz respeito aos gêneros musicais e ao estilo das canções da Barca, o mestre Tadeu afirma que

o acompanhamento musical é caracterizado pelos gêneros musicais de marcha, samba, valsa, canção, baião e cantochão. O estilo musical obedece basicamente à característica das melodias portuguesas, baseadas nos estilos musicais de romances, xácaras e vilancicos aproveitados pelo bailado. (CORREIA, [20--] s.p.).

Ainda que sejam elencados seis gêneros musicais no documento produzido por Tadeu, as práticas musicais da Barca têm evidenciado quatro categorias bem definidas, bastante próximas das características do acompanhamento rítmico. Em entrevista no ano de 2016, o mestre Tadeu também evidenciou que as músicas da Barca podem ser divididas em marcha, samba, valsa e canção (TADEU PATRÍCIO, 2016). A última categoria citada é a menos evidente no discurso dos brincantes, provavelmente por sua menor ligação com as percepções coletivizadas pelo senso comum a respeito de gêneros musicais. O gênero canção apresentado por Tadeu representa um conjunto de músicas mais lentas, com menor densidade sonora. Assim, optei por definir suas estruturas rítmicas apenas como *ritmo lento*, presente no gênero chamado canção. Ainda, embora eu apresente aqui os aspectos mais recorrentes das estruturas rítmicas, que definem parte significativa dos gêneros musicais da Barca, é importante destacar que todos os ritmos apresentam variações, geralmente presentes em momentos de ausência do canto ou em seções de transição entre estruturas formais da canção.

O samba e a marcha são tocados com uma frequência próxima, ocupando juntos a maior parte da estrutura mais recorrente de apresentação. Os dois ritmos compõem as músicas com maior possibilidade de participação da audiência, com maior liberdade para os personagens cômicos e com gestos e cantos próximos de convenções mais amplas.

A marcha [Figura 7] é o ritmo que geralmente começa e termina as apresentações da Barca, sempre acompanhada pelo movimento militar homônimo e amplamente convencionalizado. A evidência do surdo, o reforço de uma sonoridade grave no segundo tempo do compasso e a associação com alguns elementos rítmicos sincopados do canto aproximam tal o ritmo de outras musicais práticas como da marcha carnavalesca e do samba.

Figura 7 - Estrutura rítmica da marcha

The figure shows a musical score for a march in 2/4 time, consisting of four staves: Caixa Clara, Pandeiro, Surdo, and Jam Blocks. The Caixa Clara and Pandeiro parts are written with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and include accents. The Surdo part is written with quarter notes, with accents on the second and fourth beats of each measure. The Jam Blocks part is written with quarter notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

A proximidade dessas práticas possibilita a articulação do caráter militar às dimensões festivas na performance, promovendo um conjunto diverso de percepções sobre

suas práticas. Os principais elementos distintivos da marcha estão nas estruturas da caixa, articulando-se com os movimentos corporais realizados e com toda a dimensão visual na construção da percepção da marcialidade. Ainda, outros aspectos componentes das canções, como as formas e temas das letras, proporcionam um caráter distintivo na construção da marcha, tanto como estrutura rítmica, quanto como gênero musical no contexto da Barca.

O samba apresenta-se como o ritmo com maior possibilidades de articulações, dividindo espaço com a marcha e o ritmo lento em algumas músicas, representando de forma significativa seu caráter de integração, também percebido nas coreografias e formas de aproximação com a audiência. Os movimentos coreográficos que acompanham o samba podem ser a marcha, a voga e a contravoga, sendo os dois últimos exclusivamente tocados com tal ritmo. Ainda, gestos relacionados à dança mais amplamente convencionalizada do samba estão presentes nos momentos de improvisação coreográfica dos personagens cômicos.

As características contextuais do acompanhamento percussivo do samba [Figura 8] também se aproximam da marcha, constituindo um espécie de samba marchado. Entendo que essa percepção é produzida pela relação com os movimentos corporais da marcha, pela evidência da caixa e pelo andamento mais rápido, que algumas vezes se aproxima do caráter marcial. Nessa conjuntura, vale destacar que a sonoridade evidente da caixa, mesmo que produzindo articulações rítmicas características do samba, apresenta relações de proximidade estética com a marcha, por seu destaque no contexto sonoro da orquestra e a associação com outros elementos sensíveis, como estruturas rítmicas do canto com menor evidência de síncofes.

Figura 8 - Estrutura rítmica do samba

The figure shows a musical score for five percussion instruments in 2/4 time. The instruments are Caixa Clara, Pandeiro, Afoxé/Triângulo/Ganzá, Surdo, and Jam Blocks. The score is divided into four measures by a vertical line. Each staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The Caixa Clara and Pandeiro parts are the most complex, featuring many sixteenth notes. The Surdo part is simpler, with fewer notes. The Jam Blocks part is the simplest, with a few notes.

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

No contexto da Barca, devido a representatividade de seu caráter militar, a expectativa mais presente sobre suas estruturas rítmicas estão sobre a marcha, convencionalmente relacionada aos contextos militares. Nesse sentido, há também uma expectativa de regularidade nos pulsos, com os dois tempos dos compassos marcados de forma mais evidente, sem forte presença de algum tipo de síncope ou “balanço” mais característicos de ritmos como o samba. No entanto, tais aspectos estão presentes no contexto da marcha assim como os elementos mais regulares também podem ser encontrados na composição geral do samba.

De acordo com H. Cunha (2013), a marcha e a síncope podem ser entendidos como elementos contrastantes e estruturantes do ritmo de samba. Ambos podem ser formas complementares dos movimentos recorrentes no fraseado musical do samba, como as ideias de pergunta e resposta e de imparidade rítmica³⁹. Entendo que essa proximidade com outros contextos rítmicos proporciona a ligação entre as experiências localizadas no contexto performático da Barca e outras experiências vividas por brincantes e audiência. Assim, a amplitude convencional da marcha, reconhecida por sua presença nos contextos militar e carnavalesco permeia e é permeada por outros contextos rítmicos na construção da experiência performática da Barca.

O ritmo de valsa, menos frequente que a marcha e o samba nas apresentações, acompanha músicas relacionadas à realização do ofício dos marinheiros ou de caráter reflexivo. Dentro da estrutura mais recorrente de apresentação, a valsa está presente em três músicas e é acompanhada dos movimentos do tombo ou com os corpos parados, como na música *A reza*, que todos cantam ajoelhados. Na constituição da estrutura rítmica da percussão [Figura 9], os instrumentos soam nos três tempos, acentuando o primeiro deles, com um acento adicional no terceiro tempo apresentado pelo pandeiro, mas pouco perceptível no contexto geral.

³⁹ “A imparidade rítmica, termo empregado por Sandroni, anteriormente usado por Simha Aron, se configura nas formas rítmicas das levadas de tamborim, cuíca, agogô e também na condução rítmica e harmônica do cavaquinho, do banjo e do violão no samba. Essa imparidade se dá pela divisão das 8 semicolcheias de um compasso binário ou das 16 semicolcheias de dois compassos binários divididas em grupos de 2 e 3 que geram células como (3+2+2+3+2+2+2).” (CUNHA, H., 2013, p. 4-5)

Figura 9 - Estrutura rítmica da valsa

The figure shows a musical score for four percussion instruments in 3/4 time. The instruments are Caixa Clara, Pandeiro, Surdo, and Jam Blocks. The score is divided into three measures. In the first measure, Caixa Clara plays a quarter note followed by two eighth notes. Pandeiro plays a quarter note followed by a dotted quarter note. Surdo plays a quarter note followed by two eighth notes. Jam Blocks play a quarter note followed by two eighth notes. In the second measure, Caixa Clara plays a quarter note followed by two eighth notes. Pandeiro plays a quarter note followed by a dotted quarter note with a sharp sign. Surdo plays a quarter note followed by two eighth notes. Jam Blocks play a quarter note followed by two eighth notes. In the third measure, Caixa Clara plays a quarter note followed by two eighth notes. Pandeiro plays a quarter note followed by a dotted quarter note with a sharp sign. Surdo plays a quarter note followed by two eighth notes. Jam Blocks play a quarter note followed by two eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

Nos três compassos da Figura 9, podem ser percebidas, no primeiro, a estrutura básica do acompanhamento e, nos dois seguintes, suas principais variações, tocadas com bastante recorrência durante as músicas, principalmente nas frases iniciais do canto solo. Nessas estruturas é possível perceber ainda a preocupação em preencher todos os tempos da valsa por parte dos quatro instrumentos percussivos. Assim, embora sua estrutura rítmica apresente menor densidade sonora que a marcha e o samba, a valsa possui tempos bastante preenchidos, buscando maior presença sonora dos instrumentos percussivos no contexto geral da sonoridade da Barca.

Tais características apontam para a busca de constante evidência das articulações rítmicas de cada instrumento percussivo, como se cada um se apresentasse como suficiente para a definição e reconhecimento da estrutura da valsa. No contexto geral, tais articulações proporcionam a produção de um ritmo mais marcado, em andamento mais lento do que as valsas mais amplamente convencionadas, como se fizesse alguma referência à marcialidade que transversaliza a prática musical da Barca.

O ritmo lento [Figura 10] ocorre com a mesma frequência da valsa, compondo músicas com caráter discursivo mais evidente, aproximando-se da linguagem falada. Nesse contexto, o ritmo lento pode acompanhar músicas dos gêneros denominados canção, cantochão ou acalanto, conceitos muito próximos que passaram a se resumir à canção. Entretanto, ainda há um entendimento de que o gênero canção é composto por tal estrutura rítmica e compreende algumas variações no canto, que podem ser definidas a partir do conceito mais convencional de canção, com melodias mais claras, ou como cantochão ou acalanto, com melodias em intervalos pouco definidos e articulações mais próximas da fala, como aponta o mestre Tadeu: “Cantochão [...] são as músicas que tem assim... assim... tipo um acalanto. Acalanto é aquelas mais... parece uma música de ninar, né. Tem umas que são

assim. [...] Então as mais lentas... São as quase faladas; né? As que são quase faladas.” (TADEU PATRÍCIO, 2016).

Figura 10 - Ritmo Lento

The musical score for 'Ritmo Lento' is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff, 'Caixa Clara', features a melodic line with notes on the first and second lines of the staff, including accents and slurs. The second staff, 'Pandeiro', shows a steady eighth-note pattern. The third staff, 'Surdo', and the fourth staff, 'Jam Blocks', both feature sparse, syncopated rhythms with notes on the first and second lines of the staff. A vertical line divides the score into two measures.

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

As estruturas rítmicas apresentadas pelo acompanhamento percussivo no ritmo lento evidenciam sua baixa densidade sonora, principalmente em relação a marcha e o samba, compondo-se de menor quantidade de notas e variações. Ainda, é possível perceber alguma proximidade com o ritmo do bolero, provavelmente incorporado pelos músicos próximos desse gênero musical em outras atividades na cidade de Cabedelo, influência já destacada pelo mestre Tadeu:

O baião na música da Nau Catarineta ali é por causa da batida do pessoal que compôs tanto o baião como... Eles tocavam assim, compunha a batida do baião e do bolero porque o pessoal de Cabedelo costumava tocar bolero, né. De vez em quando nas música eles queria botar o ritmo de bolero, né; Aí parece um bolero ali. Eu botei porque é um estilo (TADEU PATRÍCIO, 2016).

Ainda, foi possível perceber que tal estrutura rítmica está em processo de consolidação, passando por situações de negociação. Em uma das entrevistas, Tadeu afirmou que durante a gravação dos dois CDs do grupo, em 2006, ele tomou bastante cuidado para que tais influências não aparecessem tanto, evidenciando que ainda não estavam incorporadas totalmente nas suas práticas (TADEU PATRÍCIO, 2016). Assim, ao ouvir os CDs nota-se que o acompanhamento do ritmo lento aparece apenas em uma música, *Na Corte*, sendo que as outras com características dos gêneros canção ou cantochão aparecem sem acompanhamento rítmico percussivo. Entretanto, durante nossas observações, tais músicas sempre estiveram acompanhadas pelo ritmo lento, demonstrando que as articulações entre as influências do

baião, xote e bolero estão sendo realizadas na composição de uma estrutura amplamente aceita e incorporada nas performances da Barca.

Nesse contexto, é importante destacar as representações do grupo sobre o processo de gravação dos CDs, entendendo-o como uma forma de registro de suas práticas mais consolidadas. Assim, embora se reconheça o processo de negociação e de incorporação de novas práticas na vida cotidiana da Barca, a gravação de um CD implica em manter as práticas que estão fora desse processo, até que elas sejam consolidadas. Isso pôde ser percebido de forma mais evidente durante o ano de 2016, ocasião em que o grupo estava se preparando para a gravação de um DVD, com recursos do Fundo Estadual de Incentivo à Cultura da Paraíba. Durante os ensaios, o ritmo lento fora ensaiado constantemente, com a perspectiva coletiva de que seria integrado na gravação. Esse posicionamento me levou a perceber a consolidação de tal estrutura rítmica na prática musical da Barca. Entretanto, a gravação não foi realizada por problemas diversos problemas internos que afetaram o grupo.

Quando a cultura popular é relacionada com produtos midiáticos contemporâneos, como o caso de registros em CD ou DVD, evidenciam-se representações e expectativas sociais mais amplas, baseadas principalmente nas ideias de regionalismo e autenticidade (SONODA, 2008; TRINDADE, 2011). A conjuntura interativa da Barca, representada aqui por um forte trânsito de informações na composição de aspectos estruturais de sua música, articula-se com representações sociais sobre a identidade do grupo. Assim, a expectativa coletivizada sobre a autenticidade da Barca é construída de forma mais lenta do que os processos sociais de compartilhamento de experiências e práticas musicais subjetivas. Nesse contexto, a aceitação coletiva da estrutura do ritmo lento passou por um processo de pelo menos dez anos.

Esse processo de compartilhamentos, negociações e consolidação de aspectos estruturais da performance não se restringe apenas às estruturas rítmicas, apresentando-se também no acompanhamento harmônico, nas melodias e outros aspectos da música da Barca. O acompanhamento harmônico, conduzido principalmente pelo violão e reforçado pelo cavaquinho, é integralmente tonal, construído majoritariamente em tonalidades maiores. Nesse contexto, a progressão harmônica mais presente nas músicas é I II^m V I, com algumas variações, dentre as quais se destaca o emprego da dominante secundária, principalmente em preparação para o segundo grau.

A utilização de variações na harmonia está diretamente relacionada aos músicos que compõem a orquestra, principalmente ao que conduz o violão. Durante nosso período de observação foi possível perceber a atuação de pelo menos três violonistas, seja em ensaios ou

apresentações: Duquinha, membro do grupo desde a sua fase de reestruturação; Adenil, que tocava violão antes de incorporar o contrabaixo e costumava tocar junto Duquinha, ou substituí-lo em caso de sua ausência; e Wagner, que passou a integrar o grupo na percussão, passando ao violão durante o afastamento de Duquinha por motivos de tratamento de sua saúde. Ainda, soubemos que Tadeu e seu filho, Diego, também já tocaram o violão no grupo, mas não observamos sua prática.

Diante dessa variedade de instrumentistas, o que pude constatar é que os violonistas, com exceção de Duquinha, costumam manter sua prática nas progressões harmônicas baseadas em acordes fundamentais, com pouco uso de inversões e de substituição por relativos maiores e menores. No caso de Duquinha a prática das inversões é bastante recorrente, provavelmente por sua experiência em grupos de choro e de serestas na cidade de Cabedelo. Isso pode ser percebido ao escutar a música *Trulêu da Marieta* [FAIXA 04], que, quando tocada por outros instrumentistas, apresenta uma condução harmônica próxima da mais recorrente, geralmente seguida sem variações, mantendo a seguinte sequência de acordes: ||: D Em A D Bm Em A D :|. Ao ser tocada por Duquinha, surgem variações que podem ser percebidas no trecho transcrito na Figura 11, correspondendo à parte inicial da música ouvida.

Figura 11 - Trecho tocado por Duquinha [violão] em Trulêu da Marieta

The figure shows a musical score for the piece 'Trulêu da Marieta'. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the following chords: D, Em, A/C#, D, B7, Em, A/C#, D, D, Em, A, D. The second staff contains the following chords: Bm, Em, A/C#, D, D, G, Bb°, D/A, Bm, Em7, A/C#, A7, D. The melody is written in treble clef with eighth and quarter notes.

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

Embora tais progressões harmônicas, quando tocadas por Duquinha, sejam bastante frequentes nas músicas da Barca, não parece haver uma expectativa coletiva de que elas sejam exercidas por outros violonistas. Entretanto, há alguns trechos mais específicos que foram incorporados pelo grupo como característicos da sua música, convencionando sua prática e produzindo sobre eles uma expectativa coletiva de existência. Isso pode ser percebido no trecho final da gravação da música *Na Corte* [FAIXA 13] em que podemos ouvir o personagem Ração perguntando: “Cadê Duquinha?”, referindo-se à ausência do arremate normalmente feito por ele, com uma linha melódica descendente construída sobre as notas

graves do violão. Esse mesmo trecho rendeu a Wagner, tocando violão nos ensaios e apresentações, diversas situações de reconhecimento do grupo por realizar tal arremate de forma próxima ao que faz o violonista mais experiente da Barca.

Há nesse contexto interativo um processo de construção de expectativas coletivas sobre práticas individuais, incorporando-as como pertencentes às práticas do grupo, coletivizando-as e ampliando as convenções sobre a performance. Convenções podem ser estabelecidas por meio da interação entre sujeitos, técnicas e equipamentos (BECKER, 1982). No contexto específico da Barca, a relação entre habilidades técnicas dos indivíduos, suas experiências culturais mais amplas e sua correta aplicação nas situações de performance parece ser um dos principais aspectos construtores e renovadores das convenções performáticas.

De forma distinta das estruturas harmônicas, as convenções sobre as estruturas melódicas estão relacionadas aos processos interativos lentamente desenvolvidos em torno de suas redes sociocolaborativas. As melodias das músicas da Barca Nau Catarineta, desenvolvidas pelo bandolim e pela voz, apresentam estruturas construídas com base na herança das xácaras portuguesas⁴⁰, como aponta Tadeu (CORREIA, [20--] s.p.), aliando-se aos processos interativos pelos quais o grupo passou ao longo de sua existência. Desse modo, as dimensões convencionais sobre as estruturas aqui discutidas não representam um registro de sua integralidade e tampouco uma definição de sua permanência como tal. As convenções sobre a construção melódica das músicas só pôde ser percebida diante da observação de diversos eventos de performance e preparação, levando-nos a entender quais aspectos pareciam bem estabelecidos no momento hodierno e quais ainda estão em processo de negociação. Nessa perspectiva, algumas características têm se mantido recorrentes, destacando-se como elementos importantes para a compreensão da música da Barca.

As músicas da Barca apresentam melodias construídas em extensões curtas, sendo a maioria dentro de uma oitava, com poucos saltos e com desenvolvimento por graus conjuntos, apresentando um perfil majoritariamente baseado em frases conclusivas, com momentos de suspensão passageiros. Algumas músicas apresentam exceções à tais características mais gerais, evidenciando-nos a importância em compreender não apenas as maiores recorrências estruturais, mas também seus distintos aspectos mantidos em performance. Assim, destaco aqui, dentro do repertório mais recorrente a música *A reza* [Figura 12], representando as

⁴⁰ “Gênero de poema de origem espanhola que era cantado por Trovadores, no Brasil sofreu influência de tradições populares locais como a modinha.” (DOURADO, 2004, p. 368).

características melódicas mais amplas da Barca, aliando-a a exemplos e trechos de outras músicas que evidenciem características distintas.

Figura 12 - Trecho transcrito da música A Reza

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

A partir do exemplo dado na Figura 13, é possível notar a composição melódica por frases conclusivas, o que ocorre na maior parte das músicas, normalmente com pouca presença de resoluções por meio da nota sensível [sétima]. As sétimas aparecem com pouca frequência e geralmente estão associadas a passagens melódicas intermediárias, apenas completando os movimentos diatônicos. Algumas vezes, quando aparecem na direção da tônica, não representam muita evidência por ainda apresentarem características de passagem, como pode ser observado no trecho da música *A vida do Marinheiro* [Figura 13A]; a exceção pode ser percebida na música *Vitória meu Capitão* [Figura 13B] em que a sensível aparece como resolução de frase.

Figura 13 - Trecho transcrito de A vida do Marinheiro [A] e Vitória meu Capitão [B]

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

Diante da pouca frequência de frases resolvidas por movimentos ascendentes da sétima para a tônica, as músicas apresentam melodias que repousam frequentemente sobre a terça ou quinta, com movimentos descendentes. Nessa conjuntura, a percepção do

desenvolvimento melódico das músicas é auxiliada pela interação entre melodia e acompanhamento harmônico, reforçando seu caráter tonal e evidenciando de forma mais clara os finais das frases pela resolução das tensões harmônicas.

Aliando-se a essas características de finalização das frases melódicas, compostas majoritariamente pelas terças e quintas da tônica, está o uso de notas ornamentais, acrescentando informações, antecipando ou retardando sua conclusão. A utilização desses recursos, também presentes nas músicas *As Uvas*, *Truléu da Marieta* e *Mar Largo* [Figura 14], é bastante recorrente nas músicas da Nau, tornando-se algumas vezes um recurso interpretativo de cantores e instrumentistas, acrescentando-os em trechos que até então não utilizavam.

Figura 14 - Trechos transcritos de *As uvas* [A], *Truléu da Marieta* [B] e *Mar Largo* [C]

The figure displays three musical staves, labeled A, B, and C, each representing a different song. Staff A, for 'As uvas', is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are 'Hei de a-mas-sá-las com os pés com os pés com os pés tor-na- rei a-mas - sá-las'. A blue box highlights the final notes of the phrase. Staff B, for 'Truléu da Marieta', is in 2/4 time with a key signature of two sharps. The melody features quarter and eighth notes. The lyrics are 'Tru léu léu leú tru léu da ma ri e ta'. A blue box highlights the final notes. Staff C, for 'Mar Largo', is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is more complex, with many beamed eighth notes. The lyrics are not explicitly written below this staff. A blue box highlights a specific melodic phrase.

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

Tais características apontam para a sensação de circularidade melódica nas canções, com pouca frequência de repousos na tônica. O repouso na terça ou quinta parece ter menor força, principalmente quando retardado por notas ornamentais, gerando a expectativa de continuidade do canto. Essa circularidade se apresenta em constante diálogo com as finalizações mais evidentes da harmonia, gerando possibilidades tanto de continuidade da canção, com base nas estruturas melódicas, quanto de término, com base na condução harmônica. Há, portanto, um equilíbrio dialógico entre melodias e condução harmônica que parece importante na condução do enredo cantado pela Barca, com finalizações parciais, menos evidentes e com menor força, como se auxiliassem no conto de pequenas histórias em sequência.

Em tal conjuntura, é possível perceber como símbolos musicais, ainda que restritos às dimensões da percepção [sem convenções verbais sobre eles] auxiliam na construção do sistema cultural da Barca, seguindo a perspectiva de Blacking (2007), eles participam do fazer

e refletir padrões da cultura. Esse processo é muito mais amplo do que as relações entre melodias, condução harmônica e enredo, transcendendo-se para aspectos sociais mais amplos. Assim, ainda com base em Blacking (2007), entendo que a constante associação entre diversos elementos sensíveis na performance e o sistema cultural da Barca se faz no processo de relacionamento das experiências das pessoas com os símbolos musicais e as outras formas de atividade social e intelectual.

Nesse contexto, também se destaca a organização formal das músicas da Barca, que obedece a estrutura de responsório, baseada em canto solo e resposta dada por um coro. Assim, as formas das músicas aproximam-se das características básicas da forma canção, com estrofes geralmente cantadas por um solista e refrão repetido pelo coro. Entretanto, há distintas estruturas de resposta que estão condicionadas às relações com o enredo, melodias e letras, construindo uma dimensão perceptiva das estruturas sonoras em performance.

A percepção das estruturas mais superficiais sobre a forma das músicas pode ser compreendida pela audiência principalmente pelas sonoridades das vozes, em coro ou solo, e pela presença do bandolim, determinando início e final das músicas, as partes de maior participação coletiva e os textos cantados do enredo. As dimensões formais mais profundas, determinadas pela organização das letras, melodias e canto, representam parte da complexidade comunicativa que compõe as músicas da Barca, apontando características que podem ir além da percepção da estrutura do canto. Assim, destaco no Quadro 3, as principais estruturas formais das músicas, tomando como base o repertório mais recorrente de apresentação.

Na coluna Letra estão apresentadas as principais formas de organização dos textos das músicas. Cada letra em caixa alta representa uma unidade textual definida por sua estrutura comunicativa e completude de um sentido a ser comunicado, constituindo uma estrofe ou um refrão. A letra registrada em minúscula representa um trecho de menor tamanho, podendo ser uma palavra ou pequena oração, intercalando as estruturas maiores. Na coluna Canto/Melodia, as letras apresentadas em caixa alta representam uma unidade melódica que apresenta um sentido de completude em sua comunicação, compondo uma frase ou um período, sendo que a apresentação de uma letra diferente indica a existência de uma frase melódica distinta. A forma de canto é distinguida pelo uso de negrito para o canto em coro e sem destaque para o canto solo. As distinções para variações melódicas são apresentadas pelo uso de aspas simples e a distinção de trechos melódicos menores são apresentadas pelo uso de letras em minúsculo.

Quadro 3 - Estruturas formais tomando como base as letras, canto e melodias

Letra	Música	Canto / Melodia	Música
A B A C A D A	Truléu da Marieta; Vitória meu capitão; Truléu léu léu; Adeus belas meninas/Virgem Mãe; As uvas; Águas de Palestina	A A	Saltamos todos
A b C b D b	Ferrar os panos; Somos marujos; Louvores em Terra; Maretas; Clara estrela; Moças bonitas; Zombando	A A B	Truléu da Marieta; Adeus belas meninas/Virgem Mãe
A B C B D B	A mulher do sapateiro; Vamos de marcha; Marcha da despedida; A vida do marinheiro; Lisboa	A A B B	Vamos de marcha; Vitória meu capitão; Águas de Palestina; Marcha da despedida
A B C D E F G H	Na corte; A reza Saltamos todos; Canção do Calafatinho; Sua alteza; Barca nova; Transfiguração	A A B B'	A reza
		A a'	Canção do Calafatinho; Sua alteza; Barca nova
		A A' B b'	Truléu léu léu
		A A' B B'	Transfiguração
		A a' B C	Na corte
		A b	Ferrar os panos; Somos marujos; Louvores em Terra; Maretas; Zombando
		A B	Lisboa
		A B B	A vida do marinheiro; A mulher do sapateiro; As uvas
		A b C b	Clara estrela; Moças bonitas

Fonte: Produzido pelo autor

Há duas formas mais amplas de organização das letras, sendo uma baseada na estrutura de refrão e estrofe e a outra em texto sem refrão, permanecendo apenas o texto que auxilia na descrição do enredo. As formas com presença de refrão podem apresentá-lo logo de início [A B A C A D A] ou após a primeira estrofe [A B C B D B]. As formas sem presença de refrão podem conter o texto corrido, com algumas repetições feitas pelo coro, sem acréscimo de informações [A B C D E F G H] ou o texto corrido com informações adicionadas pelo coro, configurando-se como pequenas intervenções formadas por vocalizações [ex. “trá lá lá lá”] ou pequenas orações textuais [ex.: “Marinheiros somos”], com interação constante entre canto solo e coro [A b C b D b].

Sobre as formas relacionadas à interação entre o canto solo e em coro nas melodias, podemos destacar algumas possibilidades baseadas nas formas de repetição ou acréscimo de informações. Assim, diante da característica de responsório, bastante frequente nas músicas da Barca, a presença do canto em coro interage com o canto solo a partir da repetição das informações melódicas de forma integral ou parcial, com ou sem variações; ou do acréscimo de informações melódicas, intercalando as estruturas maiores com pequenos motivos

melódicos ou frases e períodos completos. Na repetição integral sem variações [A A; A A B B] as informações melódicas são reforçadas constantemente, facilitando a sua percepção e compreensão por parte da audiência. Na repetição integral com variações [A A B B'; A A' B B'], o canto em coro apresenta alguns elementos distintos, seja repetindo um trecho da melodia ou lhe acrescentando outras alturas, resguardando parte significativa das informações características da música, mas buscando aumentar o interesse perceptivo diante de tais mudanças. A repetição parcial sem variações possui forte relação com as músicas de letras estruturadas em estrofe e refrão, com melodias que auxiliam na sua distinção, sendo o refrão cantado pelo coro, reforçando sua identidade por possuir outra estrutura melódica, textual e por ser repetido pelo coro [A A B; A B B]. A repetição parcial com variações ocorre nas estruturas melódicas com o reforço de partes de frases ou períodos com algumas alterações [A a'; A A' B b'; A a' B C]. As frases melódicas que caracterizam o acréscimo de informações acontecem quando o canto em coro apresenta estruturas distintas do canto solo, seja cantando toda uma frase ou período que constitua o refrão [A B], ou intercalando motivos entre estrofes e refrão [A b; A b C b].

Esse conjunto complexo de informações compõe parte significativa das convenções sobre as estruturas formais do canto e das letras das canções. Entretanto, sua compreensão acontece por meio das experiências performáticas dos brincantes e da audiência. Nesse sentido, Becker (1982) destaca que audiências aprendem convenções não familiares por meio das experiências vividas, interagindo com o fenômeno artístico-cultural e com as pessoas relacionadas a ele. Ainda com base em Becker (1982), entendo que as convenções são estabelecidas e aprendidas por meio da ação performática nos eventos e ensaios, possibilitando a compreensão dos seus significados, das ações a serem realizadas e das formas pelas quais os sujeitos podem experienciar e contribuir na produção da situação de performance.

6.1.4 O enredo falado: formas comunicativas em performance

Além da organização do repertório, da condução temática das Jornadas e das convenções sobre as estruturas sonoras, as falas também são essenciais na definição dos temas, espaços e ações no contexto performático. As principais estruturas são compostas por formas discursivas distribuídas ao longo do enredo de forma a apresentar seções de diálogos e falas individuais denominadas prosas, loas e recitativos. As prosas constituem seções dialógicas bem definidas que versam sobre os núcleos temáticos de cada Jornada, enquanto as

loas e recitativos compõem formas mais específicas de discurso, que podem ou não estar contidas nas prosas. Apesar de não perceber uma clara distinção conceitual entre loas e recitativos no discurso dos brincantes, entendo que sua principal diferença consiste na função comunicativa no contexto do enredo. Assim, as loas podem ser compreendidas como versos individuais, com pouca dependência das falas de outros, voltados para a auto-apresentação dos personagens dentro do enredo, enquanto os recitativos se constituem como diálogos rimados entre os personagens, caracterizando-se como uma forma específica de se compor uma prosa.

Assim como acontece com as definições sobre alguns gêneros musicais na Barca, como canção ou cantochão, os conceitos sobre os gêneros de discurso se apresentam em processo [menos conflituoso] de diálogo e consolidação. Os conceitos internos sobre as práticas performáticas da Barca são herdados de sua ampla rede sociocolaborativa. Termos como loas, prosas e recitativos são encontrados em outros grupos de cultura popular com características próximas das danças dramáticas (ALCÂNTARA, 2014; LIMA, A., 2008). Tais conceitos também são registrados em documentos escritos por acadêmicos e folcloristas (NÁDER, 2008; NASCIMENTO, 2004; PIMENTEL, A., 1978, 2004a; RAMOS, 2005). A proximidade com essa rede faz com que alguns conceitos sobre as práticas performáticas estejam mais presentes no contexto da Barca, ainda que muitos não os reconheçam e não encontrem sua aplicação prática. Assim, embora não façam parte de um conjunto significativo de experiências performáticas, algumas concepções sobre as práticas da Barca representam um processo dialógico que transcende sua realidade hodierna. Por meio de textos escritos por pessoas socialmente reconhecidas como conhecedores da manifestação, termos que representavam práticas vividas e observadas em um grupo distinto há algum tempo ainda atuam de forma significativa no grupo em sua formação atual.

Diante dessa conjuntura, entendo que as prosas mais recorrentes no contexto performático da Nau Catarineta são importantes para a constituição e reforço das representações sociais sobre a manifestação. Retomando à estrutura de apresentação mais recorrente do grupo, apresentada anteriormente no Quadro 2, é possível perceber dois direcionamentos discursivos, sendo o primeiro voltado para a apresentação do enredo da Libertação da Saloia, característico das Barcas paraibanas, e o segundo direcionado à apresentação dos personagens, na Prosa da Tripulação e Prosa a Dom João VI.

Com base nas observações realizadas e na constante interação entre o campo e as consultas à literatura específica sobre a manifestação, entendo que a escolha dessas duas dimensões discursivas representam as principais características das prosas no contexto

performático da Barca. Além da função de evidenciar de forma clara o enredo da Jornada ou de toda a apresentação, as prosas podem ser compreendidas como elementos de definição identitária. Desse modo, parece-me fazer bastante sentido a escolha pela prosa que tanto define a Jornada mais representada pelo grupo quanto expressa um de seus elementos mais característicos: a presença da personagem feminina, aspectos também defendidos pela literatura mais próxima do grupo (NÁDER, 2008; NASCIMENTO, 2004; PIMENTEL, A., 1978, 2004a; RAMOS, 2005). Ainda, também é bastante significativa a escolha em apresentar prosas que identificam os outros personagens e suas principais ações e características, criando, reforçando ou negando percepções criadas sobre eles pela audiência ao longo do processo performático.

A partir das características das prosas, acredito que as orientações estéticas dadas pelas loas e recitativos articulam distintas formas de expressão e, conseqüentemente, de apreensão e interpretação por parte de todos os agentes. As dimensões discursivas coletivamente estabelecidas no contexto performático são, portanto, formas significativas de definição das principais convenções e interpretações sobre as características identitárias da Barca. Elas apresentam uma variedade de entonações, articulações e proximidades melódicas, constituindo uma estruturas perceptivas que se relacionam com aspectos convencionais do enredo. Assim, as loas apresentam uma forma estética para enredos ligados à identidade de personagens, os recitativos representam as relações e diálogos entre eles, enquanto as prosas se constituem como uma forma ampla de discurso sobre a identidade do grupo como um todo.

Nessa conjuntura, a estética da voz falada constrói uma dimensão perceptiva específica que é corroborada por outros elementos sensíveis na performance, como as definições de espaços, o auxílio dado pelas vestes características de cada personagem, os cantos que reforçam a condução temática e o próprio texto do enredo, entre outros aspectos. Diante disso, seguindo as perspectivas de R. Bauman (1975), acredito que o processo de associação entre os elementos sensíveis da performance e o processo comunicativo presente nas estruturas verbais do enredo possibilita a construção de uma estrutura metacomunicativa de performance. Mantendo-me no raciocínio de R. Bauman (1975), entendo que por meio dos gêneros de fala/discurso destacados [prosas, loas e recitativos], a performance da Barca apresenta um conjunto de informações com instruções sobre como interpretar outras mensagens a serem comunicadas.

Estratégias verbais em performance, como insinuações, brincadeiras, imitações, traduções e citações apresentam-se como formas de direcionar o processo interpretativo e interativo da performance. Assim, as formas verbais conceitualmente instituídas se articulam

com as características de cada sujeito/personagem que fala, podendo apresentar graus distintos de improviso e gerenciamento das situações interativas de cada situação de performance. Essa conjuntura possibilita a aproximação e o trânsito constante entre as estéticas da voz falada e do canto, articulando também suas estruturas discursivas. Como exemplo, retornemos à situação descrita no Capítulo II, em que o personagem Vassoura canta a música *Lisboa* e entoa ao final a frase *Ai como eu sou bandida!* Nessa situação, uma série de aspectos interpretativos se articulam à citação de um personagem cômico conhecido da audiência. A estética vocal utilizada por Vassoura é tanto próxima da utilizada pelo personagem citado por ele quanto se mantém em padrões próximos do seu canto e de seus recitativos entoados no enredo da Barca. Outras formas de proximidade podem ser percebidas nos trechos finais de canções, como acontece em *Somos Marujos*, demonstrando articulações entre a estética do recitativo e da voz cantada.

Enfim, a amplitude de formas comunicativas, presentes nas estéticas vocais, gêneros de fala e nos processos de interação com o canto proporcionam aos brincantes da Barca a possibilidade de gerenciar parte da atenção e da interação com a audiência. Como aponta R. Bauman (1975), parte importante da performance está no fato de gerar um tipo especial de experiência nas pessoas, com uma maior intensidade de interação comunicativa e que, nesse processo, é possível obter alguma forma de prestígio diante da audiência e conduzir o fluxo da interação. Nessa perspectiva, acredito que os gêneros discursivos conceitualmente estabelecidos têm se articulado com diversas situações de performance na construção de formas contemporâneas de comunicação e interação performática.

6.1.5 O enredo dançado: gestos e coreografias

A caracterização recorrente da Barca como bailado ou dança dramática evidencia a importância dos gestos e movimentos na construção de sua performance. Seus integrantes apresentam o discurso coletivo de que as coreografias são desenvolvidas a partir da inspiração marítima, com movimentos baseados nos movimentos do mar. Nesse sentido, são estabelecidas três principais gestos coreográficos, denominados tombo, voga e contravoga.

O tombo reproduz os movimentos do mar em calmaria, enquanto a voga representa o movimento da Nau em todo ritmo em alto mar, com avanços e recuos, e a contravoga compõe-se dos movimentos da voga, com direcionamentos para a direita e esquerda, ao comando do apito do mestre da embarcação. Além dessas três coreografias representantes dos movimentos marítimos, há o movimento corporal de marcha, utilizado para situações de

chegada e saída dos portos, além de algumas subdivisões descritas por Pimentel (1978), como a marcha dos calcanhares, a marcha parada e a marcha ritmada.

A marcha dos calcanhares é executada com os pés plantados no chão e articulação dos calcanhares ao ritmo da música. Na *marcha parada*, com os pés unidos, marcam passo sem se deslocarem do lugar. Na *marcha ritmada* os componentes do grupo se deslocam, fazendo evoluções ao ritmo da música (PIMENTEL, 1978, p. 8, itálicos do autor).

Outras formas mais específicas são somadas a tais denominações coreográficas, compondo gestos ligados a determinadas situações do enredo, sem apresentarem um conceito que as determine, geralmente ligadas aos cantos de condução coreográfica. Diante da conjuntura etnográfica e levando em consideração os registros de Pimentel (1978), apresento alguns aspectos mais detalhados dos principais gestos coreográficos apresentados pelo grupo já elencados acima.

Os movimentos já descritos pela literatura e com presença frequente no discurso dos brincantes podem ser compreendidos aqui como gestos de amplo significado, convencionados a partir da rede sociocolaborativa e das experiências de preparação e eventos de performance. Assim, tais coreografias podem ser entendidas como movimentos básicos para a manutenção da performance, constituindo-se como elementos essenciais sua definição identitária e para a comunicação das principais características, colocadas em interação.

Nesse contexto, o movimento de marcha destaca-se como o gesto de maior amplitude de significado, pois aproxima-se das convenções estabelecidas pelas relações e experiências vividas com o contexto militar, com rápida identificação por parte dos agentes de performance [performers e audiência]. A marcha é dançada com o ritmo de mesmo nome ou com o samba, mantendo-se o tronco em linha reta e erguendo-se os pés em cada tempo do compasso binário do ritmo, sendo o pé direito no primeiro tempo e pé esquerdo no segundo. O pé esquerdo se ergue um pouco mais que o direito, acompanhando o movimento e intensidade mais forte do segundo tempo do compasso binário do ritmo. O braço direito se movimenta para trás, no momento em que o pé direito toca o chão, e para frente, acompanhando da mesma forma o pé esquerdo; o braço esquerdo geralmente se apoia na espada ou espadim embainhados na cintura.

O tombo é caracterizado principalmente pelo balançar do tronco para frente e para trás diante de duas possibilidades: 1) impulsionado pelo movimento de dobrar o joelho direito para frente, sem retirar os pés do chão, quando realizado sem deslocamento, acompanhando o ritmo lento ou valsa; e 2) gerado pelo movimento das pernas em passos para frente e para trás,

intercalados pelo leve dobrar de joelhos, acompanhando o ritmo de samba. A base do movimento do tombo geralmente mantém o braços direito para trás e o esquerdo apoiando-se na espada ou espadim, desfazendo-se apenas para a realização de movimentos de cumprimentos e evoluções necessários à música.

A voga e a contravoga são dançadas sempre com o ritmo de samba e se constituem como coreografias de maior amplitude de movimentos. Na voga, o braço direito permanece para trás e o esquerdo apoia-se na espada ou espadim; o pé esquerdo é lançado para a frente e para o lado, fazendo um semicírculo até tocar o chão, quando o pé direito é levantado e levado à frente e o esquerdo é colocado por trás dele; posteriormente são feitos os movimentos tomando como base o pé direito. Na contravoga, tais movimentos são mantidos, adicionando-se o movimento de pêndulo realizado pelo braço direito, sendo levado para o lado esquerdo acompanhando o movimento inicial do pé no mesmo lado e retornando para acompanhar o pé direito; ainda, os corpos giram em torno de seu eixo ao som do apito do mestre da embarcação.

Assim, a rede sociocolaborativa da Barca tem construído elementos técnicos e de representação sobre os movimentos do tombo, voga e contravoga. Os indivíduos mais próximos do contexto do grupo têm proporcionado a manutenção desses elementos performáticos em níveis práticos e conceituais por meio de um processo interativo baseado nas ocasiões de performance e na produção de sociabilidades mais amplas em torno de suas práticas. Assim, tais processos se constituem por meio de sua vida diária dos sujeitos, dos processos de transmissão oral, por meio de documentos escritos, como deixaram Pimentel (1978, 2004a) e Nascimento (2004), ou como ainda faz o mestre Tadeu (CORREIA, [20--]).

Na variedade de influência dessa rede, os aspectos relacionados à inspiração marítima têm se mostrado em maior evidência como produtores e integradores de experiências. Tais gestos coreográficos, nesse sentido, se constituem como elementos fundamentais para gerar sensações de movimento no ambiente de cênico, para chamar a atenção da audiência por sua dificuldade técnica e, ainda, por proporcionar aos brincantes o gerenciamento dessa atenção por meio de suas habilidades na dança. Assim, se constroem múltiplas percepções na direção de uma inserção coletiva no enredo.

Além desses movimentos cujos significados são compartilhados a partir de definições conceituais construídas pelas relações empreendidas na rede sociocolaborativa, há outros sem denominação específica, mas que compõem o universo de gestos pertencentes a uma estrutura recorrente nas performances. Optei por chamá-los de gestos indicativos, pois

cumprem a função de indicar situações, espaços e comportamentos dentro do enredo, auxiliando sua percepção e produzindo as interações emergentes no contexto performático.

Há os movimentos que indicam gestos amplamente convencionados e utilizados em situações da vida diária, como cumprimentos, demonstrações e exercícios devocionais. Tais movimentos podem ser percebidos em músicas como: *A Reza*, em que todos se mantêm abaixados, segurando os chapéus e quepes, com a mão direita sobre o peito, gerando a percepção de que estão prostrados e em momento de oração ou reflexão, algo reforçado pelo texto da música; *Transfiguração*, ao se realizar gestos com as mãos indicando a prática de roubo ao cantar o trecho “virei ladrão”; e *Marcha da Despedida*, com movimentos relacionados a cumprimentos amplamente convencionados, em que todos acenam seus chapéus gerando a clara comunicação de despedida.

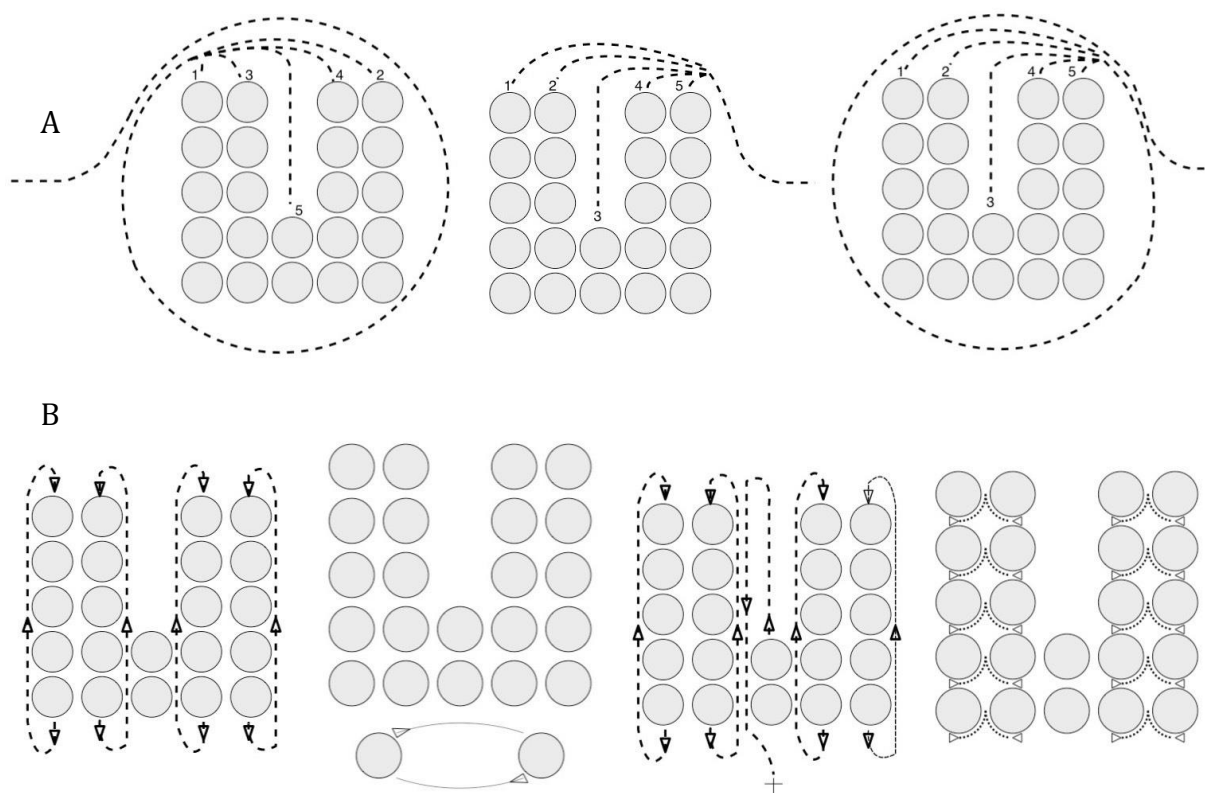
Também estão presentes os movimentos que indicam gestos convencionados em dimensões mais específicas, principalmente no que diz respeito ao trabalho náutico-militar, como as continências, as remadas em alto mar, os gestos com espadas e a condução de prisioneiros, entre outros. Aliados a essa categoria de movimentos, encontramos aqueles que indicam gestos descritivos e definidores do ambiente, reforçando a construção do cenário durante o enredo. Nesse contexto, movimentos que indicam o hastear e recolher das velas, o jogar e recolher a âncora aliam-se a outros que percorrem braços e olhares definindo o espaço imaginário de um navio, como acontece na música *Barca Nova*.

Nessa conjuntura, significados de outros contextos sociais são associados na estrutura performática, articulando formas de cumprimento, gestos indicativos e exercícios devocionais na estrutura da performance. Esse processo auxilia também no compartilhamento de experiências, pois, ao reunir gestos convencionados e presentes em contextos diversos, as ocasiões de performance possibilitam situações de proximidade e articulação por parte das audiências. Assim, alinho-me às perspectivas de Blacking (1979, 2007) ao defender que música é uma forma específica e socialmente valorada na produção de experiências, articulada com a infraestrutura da vida humana. Associo ainda, tais ideias aos posicionamentos de Turner (1988), entendendo que experiências cotidianas também podem ter uma qualidade estética. Diante disso, acredito que, por meio de proximidades estruturais e simbólicas, a experiência extraordinária de performance musical da *Barca* se articula com experiências ordinárias dos sujeitos, atribuindo-lhes outros significados e, conseqüentemente, gerando novas experiências.

Por fim, há os movimentos de evolução, direcionando o grupo para espaços distintos no evento de performance, promovendo a entradas e saídas, além de deslocamentos em

formatos circulares e em filas. Alguns desses movimentos [Figura 15] podem ser percebidos nas músicas *Vamos de Marcha*, *Barca Nova*, *Transfiguração* e *Marcha da Despedida*, possibilitando-nos uma compreensão significativa de suas principais características.

Figura 15 - Alguns movimentos de evolução da Barca



Fonte: Produzido pelo autor

Os movimentos de evolução na entrada e saída [Fig. 13A] do espaço de performance auxiliam na definição do ambiente de performance, delimitando seu campo de atuação e proximidade com a audiência. Eles são frequentemente articulados com cada contexto de apresentação, não havendo uma definição clara sobre o sentido de formação do círculo inicial para seu desenvolvimento ou até mesmo sobre a ordem de formação dos cordões. Assim, diversas situações podem influenciar na escolha e formato de tais desenvolvimentos coreográficos, como os personagens presentes, a segurança dos brincantes, o tempo disponível para a apresentação, a organização do espaço disponível e a interação com a audiência. Entretanto, esse contexto de articulações está ligado às estruturas básicas dos movimentos, possibilitando que os brincantes tenham em mente algumas formas de interação com o ambiente de cada evento de performance.

Há também os movimentos de evolução [Fig. 13B] realizados durante a performance, que auxiliam na compreensão de espaços cênicos específicos, como a própria

embarcação e lugares externos a ela. Esses movimentos presentes no desenvolvimento do enredo, apresentam características da organização coletiva da performance, através da qual é possível perceber a utilização mais ampla do espaço, com maiores deslocamentos, compondo-se também de um conjunto de movimentos relacionados às categorias anteriormente descritas, como cumprimentos militares e gestos amplamente convencionados.

O uso do corpo e da dança na composição da performance na cultura popular tem sido defendido como elemento fundamental para a compreensão de sua música (CARDOSO, 2006; CUNHA, L, 2008; RIBEIRO, F., 2011). Nesse sentido, é possível notar como elementos sonoros e gestuais são inseparáveis na construção do processo músico-performático. Assim, como apontam Turino (2008a), Blacking (1979, 2007) e Seeger (2015), para ficarmos apenas em três posicionamentos representativos, música também é o uso do corpo para acompanhar sons, entre outros aspectos que compõem o fenômeno musical.

No contexto específico da Barca, os movimentos coreográficos exercem funções estruturantes das situações de performance. Acredito que, durante os ensaios e apresentações, há formas distintas de associação entre experiências na construção dos processos de comunicação e interação cultural. Isso possibilita aos agentes de performance a interpretação desses processos, entendendo as funções e expectativas sobre suas ações. A dança do tomo, voga e contravoga articulam informações sobre as memórias culturais baseadas na sua rede sociocolaborativa às experiências subjetivas dos indivíduos ao desenvolver suas habilidades técnicas e possibilitar expressá-las em conjunto com informações sobre o enredo. Os movimentos indicativos articulam, no contexto específico da Barca, informações e experiências de contextos mais amplos, possibilitando outras formas de engajamento. Os movimentos de evolução se constituem como formas específicas e eficazes de definição espacial e de condução temática do enredo por associação com o texto cantado.

6.2 A experiência sensível

As concepções e perspectivas coletivizadas da Barca, geradas nas interações socioculturais de sua rede sociocolaborativa, são organizadas em situações de preparação e de eventos de performance. Esse processo de organização envolve a seleção, agrupamento, articulação e expressão de elementos sensíveis capazes de promover a comunicação dos aspectos gerais e característicos da Barca. Assim, a experiência sensível apresenta-se como primeiro contato sociocultural na busca por comunicar e interagir a partir das aventuras náuticas em performance.

A construção estética da performance da Barca apresenta um conjunto complexo de aspectos sonoros, linguísticos, visuais e gestuais que dificilmente seriam descritos por completo neste trabalho. Desse modo, destaco aqui os elementos que emergiram de forma mais significativa no processo investigativo, apontando as principais formas de organização dos elementos perceptivos na construção da experiência sensível.

6.2.1 Sonoridades e suas formas de interação

Partindo da concepção de sonoridade como “o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ‘ao vivo’” (TROTТА, 2008, p. 3-4), entendo que a organização sonora da performance, elegendo e hierarquizando sons a partir de diversos parâmetros, é elemento importante para sua compreensão. No caso da Barca, essa importância se confere principalmente porque é através de sua sonoridade que podemos entender parte significativa do processo interativo de construção performática, bem como dos significados compartilhados entre seus integrantes e entre o grupo e as audiências em eventos de performance.

Dentro do conjunto de sonoridades características da Nau, destaco aquelas evidenciadas pelas escolhas recorrentes em situações de preparação e eventos de performance. Nesse sentido, tomando como base a experiência etnográfica vivida com o grupo, entendo que a utilização constante de amplificação sonora, a preferência por instrumentos acústicos, a valorização do bandolim e o canto em coro podem ser destacados como elementos fundamentais para a atual identidade sonora do grupo.

A presença da amplificação sonora nos contextos de ensaios e apresentações demarca uma concepção estética relacionada ao seu potencial comunicativo, uma vez que tal recurso possibilita a melhor percepção de diversas práticas interpretativas vocais ou instrumentais por parte da audiência. Assim, ainda que o grupo seja composto majoritariamente por instrumentos acústicos e o canto seja exigido de todos os integrantes, todos os instrumentos recebem algum tipo de captação eletromagnética, seja por meio de microfones ou por captadores, bem como as principais vozes [personagens com falas constantes] são sempre acompanhadas de amplificação por microfones.

Essa característica parece ter sido mais evidente a partir do momento de reestruturação do grupo em 1998, pois nesse tempo já não realizava os longos cortejos pela cidade, o que dificultaria o transporte de toda a aparelhagem sonora. Ainda, acredito que a sonoridade produzida pela eletrificação dos instrumentos e vozes passa a ser associada à ideia

de modernidade, pois se aproxima da estética dos formatos de apresentação, já fortemente difundidos, amplamente compartilhados em diversos setores da sociedade e também instituídos pela atuação do CTPC e toda a rede sociocolaborativa em volta da Barca. Assim, essa aproximação passa a produzir novas possibilidades de integração, uma vez que aumenta a proximidade das experiências performáticas da Barca com aquelas vividas em outras situações pela audiência.

A intensidade sonora tem sido destacada como aspecto importante para a definição de aspectos característicos da performance em grupos de cultura popular. Nesse sentido, a intensidade, associada aos timbres vocais e instrumentais, auxiliam na distinção de características performáticas entre grupos próximos, bem como promovem novas experiências sonoras quando tais grupos tocam ao mesmo tempo, como apontam Queiroz (2005) e G. Lucas (1999), em seus estudos sobre o congado. Ainda, a intensidade pode indicar aspectos comunicativos da performance musical, como destaca Cardoso (2006) em seu estudo sobre o candomblé.

Acredito que, no contexto da Barca, a intensidade sonora, associada aos processos técnicos de sonorização de vozes e instrumentos, representa o processo de articulação com as demandas contemporâneas da interação performática. As ocasiões de performance pública da Barca geralmente são construídas em torno dos formatos hegemônicos de apresentação, com palco, sonorização e espaço reservado para o público. Nessa conjuntura, a intensidade se apresenta como elemento importante para a construção da sonoridade da Barca, constituindo-se como forma de ampliação do seu potencial comunicativo bem como dos conteúdos a serem informados.

A mixagem realizada no processo de amplificação, tanto nos ensaios quanto nas apresentações, privilegia a igualdade entre as vozes do coro com leve destaque para a voz do mestre Tadeu, responsável pela maioria das partes cantadas em solo. Nos ensaios, tenho percebido a preferência por manter os volumes próximos ao que se ouviria em um evento de performance, o que poderia ser entendido como desnecessário por haver poucas pessoas. Entretanto, notei que nos ensaios com o som amplificado em volumes maiores, quando havia uma aparelhagem que assim possibilitasse, os brincantes pareciam se integrar de forma mais incisiva, pois a experiência sensível se aproximava de alguma forma das vivências interativas dos eventos de performance.

O processo de mixagem também está associado à evidência dada ao bandolim, outro elemento bastante característico da sonoridade do grupo. O instrumento parece trazer uma carga simbólica que transpassa as restrições temporais da percepção sonora da preparação e

dos eventos de performance. Sua sonoridade se aproxima bastante daquela produzida ainda na década de 1980, mantendo o mesmo instrumentista. Dessa forma, os significados atribuídos ao instrumento e sua sonoridade mesclam-se ao respeito dado a Zé Azul, configurando o músico e o bandolim como essenciais para a realização dos ensaios e apresentações. Essa representação não se mantém apenas no contexto interno do grupo, uma vez que o músico e a sonoridade do instrumento, aliados à sonoridade do violão tocado por Duquinha, fazem parte de um contexto musical mais amplo de práticas de choro, boleros e serestas conhecidas pelo público da cidade de Cabedelo.

Acredito que a mixagem sonora é uma representação esteticamente orientada de uma mixagem social em torno das vivências mais amplas dos sujeitos. A composição sonora da Barca passa por uma hierarquia de sonoridades específicas, que articula vozes de sujeitos à coletividade, que organiza os instrumentos e que define expectativas sobre o processo de performance. Stein (2009) apresenta interpretações semelhantes ao abordar o controle do timbre, do volume e dos ornamentos na voz de integrantes de grupos tradicionais Guarani. Para Stein (2009), as formas de controle desses aspectos parece produzir um estado liminar, entre uma apresentação e um ritual xamanístico, constituindo-se como uma forma de não expor por completo suas relações com as divindades e as emoções resultantes. No contexto da Barca, entendo que o controle sobre a produção sonora por meio do processo de mixagem possibilita o reforço das perspectivas sobre a hierarquia e as funções de vozes e instrumentos no processo interativo da performance.

Ainda que pareça bem estabelecido, esse contexto sonoro está em constante negociação. O exemplo dado no Capítulo III sobre a inserção do contrabaixo é um exemplo significativo sobre como a sonoridade do grupo se constrói a partir das situações de interação entre as concepções coletivas e subjetivas, também levando-se em consideração as funções exercidas por cada membro. Pouco depois de seu período de reestruturação, o grupo contou com a presença de um teclado eletrônico que deveria ter sua sonoridade próxima de um cavaquinho, pois o mestre Tadeu ainda não havia encontrado um músico para tocar este instrumento (TADEU PATRÍCIO, 2015). Essas posturas do mestre evidenciam sua preocupação em manter uma sonoridade próxima do que se ouvia e praticava antigamente, ainda que apresente algumas concessões, como inserir o teclado com som de cavaquinho ou em propor a compra de um baixo acústico. Nesse contexto, a perspectiva do mestre Tadeu apresenta forte influência sobre as decisões coletivas, pois sua posição de liderança lhe confere uma autoridade poucas vezes questionada pelos brincantes. Essa autoridade exige que Tadeu saiba lidar com as múltiplas representações sobre o que é tradicional e moderno,

prezando por uma sonoridade composta majoritariamente por instrumentos acústicos, mas que podem/devem ser amplificados.

No caso do bandolim, há ainda uma forte relação entre as representações sobre o instrumentista e a sonoridade de seu instrumento no contexto performático. A representatividade histórica de Zé Azul, a quem Tadeu e outros membros se referem como mestre, está aliada à sua presença visual e sonora, tornando-se algo coletivamente aceito, ainda que nem todos os brincantes, como os mais novos, tenham a total percepção de sua importância. Isso pôde ser percebido em ensaios e apresentações nas quais o personagem Ração acompanhou o solo do bandolim imitando o som de um trompete com a boca, como pode ser ouvido no final de *A vida do marinheiro* [Faixa 12]. Essa atitude gerou desconfortos em Zé Azul e outros membros da orquestra, que definiam tal som como feio ou impróprio para o contexto sonoro do grupo, pois, ao que percebi, descaracterizava a evidência esperada do bandolim. O impasse tentou ser resolvido com conversas que pretendiam desestimular a prática do Ração ou ainda com a inserção de um trompete que seria tocado pelo percussionista, buscando substituir a sonoridade vocal. Todas as tentativas de inibir a prática do Ração falharam, levando-o a estabelecê-la como algo frequente nas apresentações, sendo incorporada e parcialmente aceita pela coletividade.

A coletividade da performance é também ressaltada pela sonoridade do coro, cantado sempre em uníssono, com maioria de vozes masculinas e acompanhado de movimentos coreográficos que reforçam o sentido a ser comunicado pelo enredo. Associando-se ao canto uníssono, a repetição característica do coro apresenta-se como um convite à participação de todos. Tais aspectos parecem reforçar as características da embarcação representada pelo grupo, com forte presença masculina e com a proeminência de poucos indivíduos, prezando pelo trabalho coletivo na lida com a vida marítima.

Ainda, a relação com a dança pode ampliar o aspecto sonoro do grupo, gerando outras sonoridades a partir dos corpos em movimento e em contato com os sujeitos [tocando as espadas] e o espaço de performance [pisando o chão]. Isso pode ser percebido ao se ouvir as músicas *Adeus Belas Meninas* e *Virgem Mãe* [FAIXAS 09 e 10], nas quais os gestos da voga e contravoga soam pelo contato com o chão, que em algumas apresentações pode ser um tablado de madeira, com maior intensidade sonora. Assim, a relação com os movimentos coreográficos auxilia na construção de um processo estético e comunicativo relacionado à coletividade, gerando um conjunto de elementos que podem ter conexão com as experiências

passadas de membros da audiência⁴¹. Nessa conjuntura, a intensidade e densidade sonora, a amplitude visual e sonora dos movimentos, o canto coletivo em uníssono e o conjunto sonoro da orquestra são articulados na construção de uma sonoridade direcionada para a interação sociocultural.

Partindo desses aspectos característicos, o campo das sonoridades na Barca é permeado de processos de evocação, associação, interação e negociação de experiências coletivas e individuais. Os conflitos em torno de sonoridades distintas das representações sociais construídas na recorrência das interações [como a prevalência da sonoridade acústica e a predominância do bandolim como condutor melódico] refletem a evocação de experiências subjetivas pouco compartilhadas entre os membros do grupo, ou, pelo menos entre aqueles como maior poder de decisão. As expectativas sobre uma sonoridade coletiva, produzida pela interação entre voz solo, vozes do coro e instrumentos, expressam a busca constante pela interação sociocultural em nas ocasiões de ensaios e eventos de performance. Com base nas perspectivas de Blacking (1979, 2007) e Turner (1996, 2005), discutidas no Capítulo V, entendo que o processo de coletivização da sonoridade retrata um direcionamento estético de outras relações interativas em torno das práticas musicais da Barca, principalmente por meio da associação entre experiências culturais diversas [experiências passadas, presentes, ordinárias, extraordinárias, subjetivas e coletivas].

Enfim, a sonoridade da Barca Nau Catarineta é produzida não apenas pela percepção sonora de instrumentos e vozes, mas por um conjunto de representações criadas principalmente em experiências passadas, seja no contexto interno ou em outros grupos e situações. Na práticas musicais da Barca, diversos pertencimentos estéticos e sociais são acionados e colocados em interação, pois a formação do grupo, com seus timbres vocais e instrumentais se aproximam de alguma forma com outros formatos de apresentação e gêneros musicais previamente experienciados por seus agentes de performance [brincantes e audiência]. Assim, a demarcação de gêneros musicais como o choro, samba e o bolero; a formação instrumental; e a vivência comunitária dos músicos são importantes para as associações entre experiências no campo da performance, gerando expectativas diversas, mas com certo grau de coerência, sobre sua sonoridade.

⁴¹ Um exemplo sobre o processo de conexão com experiências passadas: Quando presenciei a dança da voga e contravoga em uma apresentação da Barca, os movimentos e a sonoridade gerada pelo contato com o tablado me fizeram evocar lembranças de situações familiares nas quais assistíamos grupos de Folia de Reis dançando o lundu, uma forma de dança improvisada e virtuosística baseada na produção sonora com palmas e batidas de pés no chão.

6.2.2 Visualidades e suas formas de interação

A composição da experiência sensível em performance da Barca acontece antes que soe a primeira nota. Durante a organização do espaço, com a presença dos brincantes já uniformizados, com a apresentação visual dos instrumentos, dos adereços e elementos cênicos, os agentes de performance já percebem, interpretam e criam conexões com essa nova experiência. A alta densidade de informações visuais possibilita que cada indivíduo faça suas interpretações iniciais, gerando um conjunto de expectativas sobre a performance, compreendendo espaços de ação, identidades e características de alguns personagens, posturas dos brincantes e da audiência, definindo os primeiros códigos de conduta.

O palco previamente montado, que normalmente é ocupado pela orquestra, já define parte do campo de observação. O espaço de atuação dos outros brincantes é flexível, sendo algumas vezes colocado no palco, outras à sua frente, de costas ou de frente para ele. Tais possibilidades são definidas previamente pela organização dos microfones, sendo que quando colocados em frente ao palco, com suas cápsulas voltadas para ele, definem o espaço intermediário [entre palco e microfones] como local de permanência e atuação dos cordões [filas de brincantes]; quando posicionados com as cápsulas do lado oposto ao palco, os microfones ocupam o espaço intermediário, definindo que os cordões ficarão frente à frente com a orquestra.

Tais possibilidades de ocupação do espaço apresentam distintas formas de interação, tanto entre os brincantes quanto entre eles e a audiência. Quando há o contato visual ou maior proximidade entre orquestra e personagens é possível a troca mais rápida de informações, auxiliando na compreensão de situações emergentes, como uma parada inesperada de uma música ou sua adaptação em algum improviso dos personagens cômicos, por exemplo. Quando o grupo se organiza com os personagens no chão e de costas para o palco, os espaços livres para atuação são menores, possibilitando maior proximidade física entre personagens e audiência, pois a percepção visual dos limites não fica tão clara para o público, que tende a se acostar ao longo da apresentação. Quando são maiores, tais espaços geralmente distanciam o grupo e parte da audiência, reservando um espaço para evoluções em frente aos microfones. As configurações com a orquestra no palco e brincantes no chão são as mais frequentes [Figura 16], possibilitando formas distintas de contato visual. Assim, quando há um espaço maior entre palco e brincantes, os personagens cômicos aparecem em maior evidência, possibilitando-os maiores intervenções interativas. Quando há menor espaço intermediário,

eles também realizam suas intervenções, mas com menor amplitude de percepção por parte da audiência.

Figura 16 - Formas de contato visual entre brincantes e audiência



Fonte: Arquivo PENSAMus








Embora o formato de performance apresentacional seja hegemônico nas relações performáticas da Barca, é possível perceber formas de diálogo entre as estruturas de performance do grupo e aquelas mais convencionadas nas apresentações em palcos. Como os palcos geralmente cabem apenas a orquestra, os personagens se apresentam no chão ou em tabladros mais baixos, próximos do público, produzindo maior proximidade e possibilidades de interação com o público. Em situações nas quais o grupo também dança no palco, os personagens cômicos costumam ir até a audiência para promover os contatos de maior proximidade.

As vestimentas e adereços também auxiliam nas primeiras interpretações sobre a performance, principalmente na identificação dos personagens e na criação de expectativa sobre suas ações. A distinção entre as cores azul e branco logo nos leva a diferenciar dois grupos de personagens em maior número, os marinheiros e oficiais. A veste preta e os acessórios característicos do cristianismo possibilitam a fácil identificação do Padre e algumas temáticas do enredo. Os rostos pintados dos personagens Ração e Vassoura, associados à simplicidade de suas vestes e à vassoura e colher de pau empunhados, em vez de espadas ou espadins, levam-nos a entender sua hierarquia na embarcação a esperar que eles sejam responsáveis pela alimentação e limpeza, além da diversão, proximidade e interação com o público.

Esses aspectos compõem convenções mais amplas sobre a visualidade da Barca, possibilitando conexões mais gerais e possibilitando variados graus de engajamento por parte da audiência. Aspectos mais detalhados podem produzir interpretações e aproximações específicas por parte daqueles que detêm algum conhecimento próximo das informações

visualmente apresentadas pelo grupo. As insígnias utilizadas por alguns personagens são exemplos significativos dessa perspectiva, demonstrando hierarquias e definindo com maior clareza as identidades e funções dos personagens. Entretanto, tais informações só podem ser mais bem percebidas por aqueles habituados às graduações da marinha utilizadas pela Nau ou por membros mais experientes do grupo [Tabela 1].

Tabela 1 - Graduações da marinha utilizadas na Nau Catarineta

Insígnias de ombro	
Oficial general	
Almirante (1 par de insígnias)	
Oficial superior	
Capitão Mar e Guerra (1 par de insígnias)	
Oficial intermediário	
Médico (Capitão-Tenente) (1 par de insígnias)	
Oficiais subalternos	
Primeiro Tenente (1 par de insígnias)	
Segundo Tenente (1 par de insígnias)	
Guarda Marinha (1 par de insígnias)	
Suboficial	
Mestre (1 par de insígnias)	
Contramestre (1 par de insígnias)	
Insígnias de braço	
Graduados	
Primeiro Sargento	

Fonte: Adaptado pelo autor, baseado em documentos pessoais do mestre Tadeu Patrício

Os gestos coletivos e individuais realizados pelos brincantes compõem uma dimensão visual perceptiva e comunicativa que reforçam e/ou ampliam os significados já evocados pela percepção dos objetos, indumentárias e adereços. Assim, colocando-os em movimento, os brincantes interagem com as expectativas anteriormente geradas, reforçando dimensões convencionais da performance, questionando situações emergentes ou gerando novas convenções sobre suas práticas performáticas.

Diante dessa perspectiva, destaco a recente atuação cômica do personagem Calafatinho, auxiliar de carpinteiro. Quando interpretado pelo brincante Mazinho, jovem de vinte e poucos anos, o personagem tem sua cara pintada, recebe uma peruca e tem ações

muito próximas das realizadas por Ração e Vassoura, formando um trio no processo interativo com a audiência [Figura 17]. Quando o personagem, habitualmente fora do contexto cômico da Barca, surge com tais características físicas, logo se criam expectativas sobre sua atuação, que são reforçadas durante a apresentação. Desse modo, a conjuntura visual envolvendo a construção do personagem funciona como primeiro elemento de percepção e interpretação por parte da audiência, sendo posteriormente reforçada por outros elementos durante a apresentação.

Figura 17 - Atuação cômica do personagem Calafatinho



Fonte: Arquivo PENSAMus

A partir dessa conjuntura, entendo que a organização visual do grupo, as indumentárias, objetos cênicos, adereços, gestos e movimentos coreográficos, aliados à proximidade com a audiência promovem aproximações com características de uma “performance participativa” (TURINO, 2008a). Nesse sentido, podemos entender a dimensão visual da Barca como parte significativa de um “chaveamento” (GOFFMAN, 1986) ou gatilho para a performance, que, em concordância com as letras das músicas e com o enredo, definem os códigos de conduta dos personagens e da própria audiência. As roupas, adereços e maquiagem ajudam a definir os personagens, suas funções e quais os limites e possibilidades de ação performática, como podemos perceber nos depoimentos abaixo:

Assim... sem a máscara eu acho que pra mim não “rola”... porque assim...se eu for dançar sem a máscara... pra mim quem tá dançando ali é Marquinho... Eu com a máscara é o meu personagem... porque devido assim... meu personagem com o meu nome... e tem muita gente que não me conhece quando tô maquiado... só quando eu tiro! (MARQUINHOS, 2015).

Porque quando a gente coloca a maquiagem, tá entendendo?! Quem tá assistindo, quando eu for interagir, eles já sabem que ali é uma brincadeira... tá entendendo?!...Eu sem ela é mesmo que tá morto! [...] Eu já me apresentei sem a maquiagem... foi uma negação! A gente fica até com receio de chegar perto do povo, tá entendendo?! Aquele receio... “Será que a pessoa vai

aceitar? Será que não vai?”... Aí quando ... tem o personagem... quando o personagem vai, vai sem medo! (MARCO NASCIMENTO, 2015).

Assim como no caso dos personagens Vassoura e Ração, os outros brincantes também têm seus códigos de conduta predefinidos por meio de sua estética visual, promovendo distintas formas de interação com o público. Embora a ausência dessas dimensões visuais prejudica substancialmente o processo interativo, promovendo o sentimento de incompletude da performance, a visualidade da performance da Barca está em constante processo de mudança. Por exemplo, o grande barco de madeira que fazia parte das evoluções nas ruas foi substituído por um pequeno barco colocado em frente aos cordões e, atualmente, não há qualquer objeto semelhante nas apresentações. Portanto, a funcionalidade e os significados das dimensões visuais da Barca são produzidos nos processos interativos de performance, articulando convenções sociais mais amplas – como o reconhecimento de personagens cômicos por meio de gestos, perucas e pinturas no rosto – e ajustes de conduta mais específicos – como na percepção visual do espaço de performance e na consequente negociação de proximidades e distâncias entre os presentes.

6.2.3 Outras dimensões sensíveis

O processo sensorial e interativo na performance da Barca vai além do tocar, dançar, cantar, ver e ouvir o grupo se apresentar. Dimensões sensíveis menos evidentes também são importantes, como comer junto com o grupo, tocar e ser tocado pelos outros ao compor algum aglomerado de pessoas durante a apresentação. Dessa forma, os limites da experiência de performance pode ter diversos pontos individuais para início e fim, pois os membros do grupo podem estar ligados ao evento horas antes ou depois enquanto uma pessoa que passa de forma descompromissada pelo local pode viver uma experiência performática em segundos.

No dia quatro de agosto de 2013, pude perceber com maior clareza como os sentidos do corpo colaboram com o início das experiências de performance. Naquela ocasião, por volta das 20h, eu me preparava para gravar a participação do grupo na Festa das Neves⁴², programada para às 22h. Dirigi até o centro da cidade, encontrei um local para estacionar, distante aproximadamente 400 metros do local do evento, a Praça Dom Adauto. Eu já estava ansioso para chegar ao local, pois não sabia ao certo o horário da apresentação e minha mente estava como presente no evento, sentimento que só aumentou diante da dificuldade em chegar. Portanto gravador de áudio, celular e câmera fotográfica, fui dando passos curtíssimos

⁴² Festa de Nossa Senhora das Neves, padroeira da cidade de João Pessoa.

em meio à multidão, sendo algumas vezes arrastado para qualquer lado que não fosse minha intenção. Aquela sensação me fez prever que não seria fácil cumprir com minhas funções naquela noite, mas de alguma forma todo o aperto vivido foi interessante, fazendo-me mesclar a sensação de ansiedade à um conjunto de sentimentos que não pude definir até hoje. Depois de meia hora de caminhada eu cheguei ao local e pude sentir um pouco de alívio, pois a multidão não estava tão apertada e o espaço da praça parecia suficiente para os interessados nas apresentações. Ainda assim, durante a apresentação da Barca, para que pudesse ter uma boa visão do grupo, vivi alguns momentos parecidos ao anterior, pois não era o único querendo me aproximar. Nesses momentos percebi como o contato físico com as pessoas me causava diversas sensações, compondo minha experiência de performance, gerando ansiedade, timidez, coragem...

Acredito que tais sensações estejam presentes em todos os indivíduos durante o processo de performance, evocando experiências passadas, gerando respostas físicas e interpretações sobre essa multiplicidade de sentimentos. Assim, tocar e ser tocado pelos outros aumenta as possibilidades de associação entre o que se ouve e o que se vê, constituindo a experiência corporal como fonte de registro, interpretação e expressão dos múltiplos sentimentos em interação na performance. Quando isso acontece de forma direta com os brincantes da Nau, acredito que as potencialidades de produção de significados e engajamentos sejam ainda mais fortes, pois aumenta-se a sensação de performance participatória, uma forte experiência de co-presença. Tais formas de contato físico podem ser percebidas na Figura 18, que evidenciam como membros da audiência podem ocupar espaços muito próximos na tentativa de enxergar melhor a apresentação e como os brincantes podem se aproximar deles, trazendo-lhes a atenção dos outros e aumentando significativamente o grau de interação física.

Figura 18 - Personagens Vassoura, Calafatinho e Ração em interação com o público



Fonte: Arquivo PENSAMus

Tal grau de proximidade, expressada pelo contato entre corpos e aliando-se a respostas positivas como olhares atentos e expressões faciais de admiração, demonstra parte significativa do engajamento da audiência na performance. Assim, a criança empunha a colher do Ração e fita com atenção o rosto do Vassoura, a senhora recebe e retribui carinhosamente o abraço do Calafatinho, o homem desfila ao lado do Calafatinho e o público se espreita e se debruça sobre as grades para ver o Ração; e tudo isso gera um conjunto de sensações que transforma de forma significativa a experiência vivida.

Outras formas sensíveis de interação bastante frequentes no processo de performance estão ligadas aos momentos de lanche, que geralmente acontecem ao final das apresentações. Nesses momentos, quase sempre a quantidade de pessoas diminui, restando apenas os brincantes, alguns familiares, acompanhantes, amigos e responsáveis pelo evento. Assim, a experiência de compartilhar o alimento se associa ao compartilhamento de impressões sobre a apresentação, compondo uma transição da fase de performance pública para a fase dos resultados da performance (SCHECHNER, 2006), com as respostas críticas, o arquivamento de registros realizados e a produção e reforço de memórias sobre a experiência vivida.

O momento de lanche apresentado na Figura 19 representa como tais momentos são vividos atualmente, com as pessoas comendo e conversando sobre a apresentação, entre outras coisas ligadas a Barca. Como já destacou o mestre Tadeu, o grupo não faz mais as paradas para tomar aguardente, com apresentações que duravam cerca de quatro horas, reservando os momentos de beber [sem bebida alcoólica] e comer para o final da apresentação.

Figura 19 - Momento de lanche dos brincantes e outros participantes do evento



Fonte: Arquivo PENSAMus

Dessa forma, algumas dimensões sensíveis ficam mais reservadas aos indivíduos com formas de engajamento mais duradouras, acompanhando o grupo em momentos posteriores às apresentações, convivendo e colaborando com a construção do processo performático. Entretanto, o grupo também participa de eventos de grande porte, como a Festa das Neves, geralmente rodeado por barracas que vendem lanches e bebidas que podem ser consumidos pelas pessoas durante as apresentações. Assim, tais dimensões sensíveis também podem estar presentes nos momentos de apresentação, mas sem o mesmo grau de engajamento dos períodos de resultados da performance, sem conviver com os posicionamentos críticos, avaliações e conflitos.

Através dessas percepções, a vivência sinestésica do fenômeno musical leva os indivíduos a compartilharem as sensações e interpretações sobre elas, gerando novas formas de interação a partir do momento em que notam alguma proximidade com o outro. Nessa conjuntura, os corpos informam e são informados sobre as experiências do outro, produzindo formas distintas, mas complementares, de interação.

CAPÍTULO VII

Estruturas e experiência sensível na performance da Ciranda do Sol

Este capítulo descreve as principais características performáticas da Ciranda do Sol na contemporaneidade. Seguindo a mesma linha reflexiva do capítulo anterior, referente à performance da Barca Nau Catarineta, discuto aqui as dimensões estruturantes, expressivas e interativas da performance musical da Ciranda, destacando as convenções constituídas por suas redes de sociabilidade e os elementos sensíveis da experiência performática.

A Ciranda do Sol apresenta características performáticas distintas da Barca, sem a presença de um enredo predeterminado que oriente seu repertório, a ordem de uma condução temática nas letras ou outras convenções sobre suas práticas musicais. Entretanto, há outras dimensões que orientam a organização da performance do grupo, bastante ligadas ao processo interativo de cada evento de performance. Nesse contexto, alguns aspectos têm se tornado recorrentes, possibilitando a compreensão das convenções estabelecidas. Dentre elas, destaco aqui os aspectos mais amplos relacionados à estrutura da performance e suas dimensões sensíveis.

7.1 A concepção geral sobre a estrutura de performance

Como apontado no Capítulo III, a centralidade do mestre Manoel Baixinho tem sido fundamental na processo de formação das práticas musicais da Ciranda. Essa centralidade tem sido amplamente reconhecida em sua comunidade, ao ponto que a existência do grupo, datada de 1995, se confunde com a experiência do mestre como cirandeiro, desde o final da década de 1960. A conjuntura das práticas musicais reunidas nas experiências e concepções do mestre tem evidenciado um conjunto de aspectos estruturantes da performance da Ciranda. Tal centralidade é rodeada por outras formas de interação e por um processo de descentralização, dando importância às perspectivas e experiências de outros integrantes do grupo. Nesse contexto, a performance musical da Ciranda engloba aspectos relacionados à constituição do repertório, das letras, da dança e de outras convenções sobre suas dimensões sensíveis.

7.1.1 A organização do repertório

O repertório da Ciranda é definido pelo mestre Manoel Baixinho durante cada apresentação. Não há uma deliberação prévia e exata das músicas a serem tocadas, ainda que certo conjunto de canções tenham sido ensaiadas. Dessa forma, o mestre compreende cada situação de performance e vai elegendo suas canções ao longo da apresentação, o que lhe exige uma análise conjuntural, percebendo as relações com os presentes e com os outros cirandeiros. Ainda, os cirandeiros devem ficar atentos ao canto iniciado pelo mestre para que tenham as respostas prontamente enunciadas no momento oportuno.

Ao buscar recorrências na organização do repertório nas apresentações da Ciranda, notei que o mestre não repete as músicas durante uma mesma apresentação e que há uma tendência em evitar muitas repetições também entre apresentações próximas. Entretanto, é possível perceber algum padrão nas partes iniciais e finais das apresentações, geralmente compostas por músicas relacionadas aos cumprimentos de chegada e despedida. A parte intermediária é bastante variável, com músicas escolhidas pelo mestre no calor do processo interativo com os cirandeiros e com a audiência.

As músicas utilizadas na parte inicial apresentam saudações amplamente convencionadas, gerando formas usuais de aproximação muito frequentes em situações de interação face a face com qualquer grau de envolvimento entre os sujeitos. Tais formas mais amplas de aproximação, normalmente expressadas por termos como bom dia, boa tarde ou boa noite são ampliadas e reforçadas por serem associadas a formas de identificação entre os cirandeiros e sua audiência, como acontece na música *Dou boa noite*, cuja primeira parte enuncia: “Dou boa noite / a meu povo paraibano / eu vim de Copacabana / e sou brasileiro”. A música apresenta uma gradação na proximidade entre cirandeiros e audiência, dos cumprimentos convencionais às táticas de identificação, como se cantassem: “somos paraibanos e brasileiros; temos algo em comum!” As estratégias de aproximação continuam na busca de relações mais próximas, como sugere o restante da música: “Moça de hoje / que só fala em namorar / é feliz quem se casar / com rapaz cirandeiro.” Certamente, tal grau de proximidade [casamento] não é esperado nos eventos de performance, mas indica que qualquer pessoa presente que tenha qualquer forma de identificação com aquela experiência de performance se sentirá realizado em algum aspecto ao manter-se próximo e em interação com a Ciranda do Sol.

O processo de cumprimento e aproximação caracteriza-se como uma forma básica de estabelecimento da interação em performance. As canções articulam todo o contexto visual e

sonoro da performance com letras cujos discursos apontam para convenções amplas sobre o comportamento social. Com base em Becker (1982), entendo que tais convenções, bem conhecidas e socializadas, tornam possível o estabelecimento das formas mais básicas e importantes para a cooperação nesse contexto. Estabelecendo convenções mais amplas de interação, as músicas da Ciranda apontam para um alto grau de aceitabilidade de participação, pois evidenciam abertura para proximidade de qualquer pessoa que se identifique com seu discurso.

Tais características podem ser percebidas em outros contextos da cultura popular, com distintos graus de aproximação e geração de identificação com a audiência. Em grupos ligados à religiosidade, por exemplo, é possível que tais aproximações apresentem os elementos religiosos nos cumprimentos iniciais, destacando aspectos convencionais menos amplos do que na Ciranda. Assim, seja no Congado (LUCAS, G., 1999), no Candomblé (CARDOSO, 2006), ou na Folia de Reis (KIMO, 2006), esse processo de comunicação e aproximação inicial aparece com outros elementos conjunturais que possibilitam maiores distinções entre audiências mais ou menos comprometidas com seus conteúdos performáticos.

No contexto da Ciranda, outras formas de interação das músicas iniciais são direcionadas para o campo das negociações sobre a performance, construindo expectativas sobre a experiência performática em processo. Ao cantar “hoje eu vim brincar / com muita animação” a Ciranda comunica que haverá muita disposição para a performance, gerando expectativas nos sujeitos presentes de que o entusiasmo já demonstrado no início da apresentação será crescente e que aqueles que se entregarem à experiência poderão vivenciar, em alguma medida, este estado de ânimo. Estabelecidas as conexões, vivenciadas as primeiras sensações e criadas as primeiras expectativas, o reforço sobre a permanência na interação pode ser apresentado ao se cantar “Não vá agora / espere mais um pouquinho / não vá deixar sozinho / quem te ama e te adora”. Assim, tais canções parecem buscar o estabelecimento de conexões em diversos níveis, seja por meio de uma proximidade geográfica, sensível ou emocional.

Convenções mais específicas também podem emergir nessa fase inicial da apresentação, anunciando à audiência as expectativas geradas no contexto interno da Ciranda. Geralmente tais expectativas se relacionam aos movimentos da dança, pois costumam ser distintos da ciranda dançada de uma forma mais amplamente convencional, com saltos expansivos para dentro da roda e abertura dos braços, como destacado no Capítulo III. A Ciranda do Sol apresenta uma dança mais leve e cadenciada, chamada pelo grupo de dança faceira, que é sempre mantida e esperada pelos cirandeiros em qualquer evento de

performance. Entretanto, a maioria das pessoas mais distantes de seu contexto cotidiano tendem a promover a dança mais amplamente conhecida, o que leva o grupo a articular negociações em torno dos movimentos produzidos. Assim, na fase inicial da apresentação, ainda com pouca presença de pessoas da audiência na roda, o grupo costuma cantar “Ô cirandeira, pise devagar no chão” ou ainda “Ô que terreiro bom das moça dançar faceira”. Tais enunciados se somam aos movimentos dos cirandeiros e a outras informações sensíveis no intuito de promover na audiência uma compreensão das expectativas de performance por parte do grupo.

Essa situação de performance, proporciona a identificação de algumas formas de engajamento da audiência, baseadas nas relações de proximidade entre as expectativas dos agentes de performance. Há nesse contexto, um processo de negociação entre as expectativas de performance geradas no contexto interno da Ciranda e as expectativas geradas na variedade de experiências subjetivas da audiência. Os conhecimentos necessários para o entendimento das ações performáticas são comunicados, gerando uma estrutura próxima do que Hymes (1975) descreveu como caráter peculiar da performance, por se tratar de condutas e de responsabilidades específicas assumidas diante de uma comunidade.

A Ciranda comunica aspectos importantes para o processo interativo com sua audiência, gerando uma estrutura performática que é, ao mesmo tempo, canal e conteúdo das mensagens. Como, na perspectiva de Zumthor (2007), todos os agentes exercem funções de emissores e receptores, os membros da audiência também geram informações, principalmente por meio de suas respostas corporais às iniciativas da Ciranda. Nesse contexto, por meio de formas variadas de expressão corporal, é construído o processo de negociação de expectativas, ajustando a coerção social à situação de performance.

As músicas cantadas ao final da apresentação expressam saudações de despedida, sinalizando o encerramento do evento de performance, reforçando os laços construídos no processo interativo e estimulando a continuidade das relações de identidade e aproximação com o contexto cirandeiro. O grupo canta músicas que expressem distintos graus de engajamento, articulando as possíveis interpretações sobre os sentimentos de pertencimento emergidos a partir da experiência vivida em performance.

Desse modo, o grupo pode saudar os presentes em tom de despedida, apontando a perspectiva de que cada um seguirá seu caminho ao final da apresentação: “Dono da casa / dê-me adeus que eu vou embora / já tá na hora / eu já vou me ‘arretirar’ // O passarinho / carrega pena no bico / vou embora, o senhor fica / dentro do seu bangalô”; pode indicar a expectativa de que alguns podem se integrar ao grupo e manter o processo de interação por mais tempo ao

cantar: “Quer ir mais eu ‘vamo’, quer ir mais eu ‘vambora’ / [...] / Vocês vão me desculpar, eu agora vou parar / porque já chegou a hora / eu vou embora, mas eu volto outro dia”; pode deixar em aberto a interpretação sobre a continuidade do processo interativo, com a ausência de expressões que indiquem à audiência se ela deve acompanhar ou se apartar do grupo: “Agora mesmo a ciranda eu vou parar / vocês vão me desculpar / porque já chegou a hora // Dono da casa / dê-me adeus / Que eu vou embora / já tá na hora / Eu já vou me ‘arretirar’”.

Tais possibilidades de engajamento englobam formas diversas de interação social. As pessoas presentes no contexto performático da Ciranda apresentam possíveis interações focadas ou desfocadas, integrando-se ou não às atividades do canto e da dança. Nessa conjuntura, haverá sujeitos que apenas passam pelo local, aqueles que observam com algum grau de atenção e aqueles que se entregam à participação total. Assim, haverá engajamentos de face entre alguns presentes enquanto outros ficarão apenas como espectadores.

Essa situação caracteriza um tipo mais amplo de engajamento, chamado por Goffman (2010) de *acessível*. O engajamento acessível, no contexto da Ciranda, representa as múltiplas possibilidades de contribuição para a situação de performance. Todas as pessoas presentes na ocasião estão imersas em processos de interação, focada ou desfocada, transmitindo informações por sua mera presença ou por suas ações de contribuição direta para a performance. Dessa forma, as situações de performance da Ciranda, apresentam-se repletas de engajamentos acessíveis, com ampla possibilidade de integração da audiência.

No processo de integração, também se destacam as músicas que não versam necessariamente sobre a despedida, mas apresentam características mais gerais de finalização no contexto da apresentação. Tais músicas apresentam maior liberdade de movimentos por parte dos agentes de performance, aumentando significativamente a sensação de integração entre eles.

Ao se aproximar o final da apresentação, o número de pessoas da audiência dançando com o grupo aumenta, o que torna os movimentos mais diversificados, gerando uma sensação de liberdade, pois torna-se quase impossível controlar seus movimentos na direção da dança faceira esperada inicialmente pelo grupo. Quando a sensação de festa parece bastante compartilhada entre os presentes, o mestre costuma puxar algumas músicas em ritmo de coco. Tais músicas possuem um ar de festejo e aumento significativo do caráter participatório da performance. Como o coco não se constitui como dança principal do grupo, não há muitas expectativas e convenções sobre ela, possibilitando maior liberdade por parte de todos, que também já não dançam em forma de roda. Geralmente isso acontece quando o maior engajamento é percebido e quando há tempo suficiente para o grupo se apresentar.

A articulação entre coco e ciranda tem sido bastante ressaltada na literatura específica sobre essas manifestações. Os festejos populares na Zona da Mata pernambucana nas décadas de 1950-60, por exemplo, começavam com a ciranda e passavam ao coco quando avançava a noite (RABELLO, 1979). Em diversos contextos, as danças se articulam, sempre evidenciando a ciranda como uma dança mais ingênua, em contraposição à sensualidade presente no coco (AYALA, 1999; AYALA; AYALA, 2000). No contexto específico da Ciranda do Sol, a dança do coco parece mais associada à liberdade e consagração de um sentimento de festa e entusiasmo alcançado pela participação coletiva. Assim, quando se dançam os cocos no final da apresentação emergem comportamentos próximos daqueles bastante frequentes nos festejos comunitários mais restritos. Eles surgem como se constituíssem um “comportamento restaurado⁴³” (SCHECHNER, 2003) mais específico, utilizado em situações de performance com alto grau de engajamento por parte da audiência.

Diante de tais características, os cocos têm sido as únicas músicas que se mantiveram apenas na parte final das apresentações. As outras músicas cantadas no início e no final podem estar em outros momentos da performance, destacando seu caráter polissêmico em performance. A mobilidade das músicas na composição do repertório das apresentações faz com que cada canção tenha variadas funções, dependendo sempre do contexto de apresentação, da interpretação do mestre sobre cada situação e das formas de recepção, interpretação e expressão por parte dos outros cirandeiros e da audiência. Nessa conjuntura, músicas de boas vindas podem ter outro significado quando tocadas durante a fase intermediária do evento de performance.

Ainda, há músicas que não versam necessariamente sobre a fase inicial ou final da performance, mas por algum motivo específico são destacadas nesses períodos. Por exemplo, há situações em que a audiência já possui certo grau de proximidade com o grupo, como as pessoas do bairro dos Novais em eventos do CPC, levando o mestre a começar por músicas que representam tal proximidade. Em uma apresentação do dia 30 de julho de 2016, em evento do CPC, o mestre começou a apresentação com a música “Quando eu tinha meus dezoito anos”, fazendo imediata referência a uma situação passada em que um senhor de idade chorou ao ouvi-la, uma experiência vivida e constantemente lembrada por muitos membros do CPC, presentes nos dois momentos. Outra situação representativa ocorreu no evento do dia 18 de setembro de 2016, no evento intitulado Encontro de Batuques da Paraíba,

⁴³ A definição de Schechner (2003) sobre o comportamento restaurado pode ser definida como um conjunto de ações baseadas em algum fenômeno, que servem como um modelo para uma ou mais performances, instruindo o performer. O comportamento restaurado funciona como um *script* em uma peça teatral.

organizado pelo Coletivo Maracastelo⁴⁴ e pessoas ligadas à cultura popular do estado. Como o mestre interpretou que a maioria dos presentes apresentava um interesse diferenciado sobre a cultura popular, ele iniciou a apresentação cantando uma homenagem ao seu mestre, João Grande, omitindo as saudações mais comuns e com menor grau de engajamento, começando pela integração da audiência tomando como base um contexto histórico mais específico sobre a Ciranda do Sol.

Nessa conjuntura, a organização do repertório pode ser pensada como parte do processo comunicativo na performance, exigindo habilidades de interpretação de cada contexto performático por parte do mestre e a consequente interação com as necessidades emergenciais. Com base em Goffman (2010), entendo que cada situação de performance produz um conjunto distinto de informações, emergidas principalmente da expressividade corporal de cada sujeito. Tais informações são interpretadas pelo mestre, que assume uma responsabilidade de reorganizar suas interpretações e gerenciá-las no processo interativo, buscando relações de proximidade.

As músicas em situações intermediárias nos eventos de performance apresentam características muito distintas, podendo ser compreendidas a partir das relações entre suas letras e as interações contextuais. Dessa forma, optei por manter apenas a análise das letras na próxima seção, apresentando eventuais possibilidades de compreensão baseadas nas interações sociais.

7.1.2 Letras

A maior parte das músicas cantadas na Ciranda são de autoria do mestre Manoel Baixinho e do seu mestre João Grande, compondo um repertório de mais de sessenta músicas. Dentre elas, analisei 56 canções, que foram ouvidas e gravadas em alguma situação de performance. As músicas são cantadas na forma de responsório, divididas entre a parte solo, majoritariamente sob responsabilidade do mestre Manoel Baixinho, e parte do coro, que deve ser cantada por todos os cirandeiros e demais participantes que tenham compreendido a resposta. As respostas são dadas em sua maioria apresentando um conteúdo distinto do que é cantado pelo mestre, complementando o processo comunicativo e interativo da canção. Quando a letra é integralmente cantada pelo mestre, o coro apresenta a resposta idêntica.

⁴⁴ Coletivo cultural voltado para ações sociais, culturais e artísticas na comunidade do bairro Castelo Branco, em João Pessoa/PB. Mais informações em: <<http://www.paraibacriativa.com.br/artista/coletivo-maracastelo/>> Acesso em 7 de maio de 2017.

A estrutura responsorial tem sido associada à busca por coletividade nas práticas da cultura popular, principalmente em contextos próximos da ciranda, como o coco (AYALA, 1999; AYALA; AYALA, 2000; COSTA, J., 2011). No contexto da Ciranda do Sol, essa coletividade também é reforçada em parâmetros de construção das letras, incentivando a participação dos sujeitos por meio de estruturas formais assimiláveis e repetíveis durante a situação de performance.

As músicas são construídas majoritariamente em estrofes de quatro e oito versos, com algumas ocorrências de seis e sete versos. No caso das estrofes cantadas em seis e sete versos, há uma divisão do canto tendendo sempre para o coro, cantando as estrofes com mais versos. Nesses casos, o mestre pode cantar os trechos compostos por dois ou três, enquanto o coro se responsabiliza por estrofes ou com o mesmo número ou número maior de versos. Entretanto, essa característica não implica que as partes cantadas pelo coro sejam maiores, mas que apresentam mais divisões, sendo compostas por versos mais curtos. Desse modo, tais estruturas estróficas possibilitam a mudança de ritmo poético nas canções, com maior densidade de informações nos trechos cantados pelo coro, como ser percebido na letra à seguir:

Solo:

Cho / rei, / cho / rei, / cho / rei

1 2 3 4 5 6

Quan / do / vo / cê

1 2 3 4

me / dis / se / que / ia em / bo / ra

1 2 3 4 5 6

Coro:

Não / vá / a / go / ra

1 2 3 4

Es / pe / re / mais / um / pou / qui / nho

1 2 3 4 5 6 7

Não / vá / dei / xar / so / zi / nho

1 2 3 4 5 6

Quem / te / a / ma e / te / a / do / ra

1 2 3 4 5 6 7

Os dois trechos são cantados dentro de um mesmo espaço de tempo, correspondente a quatro compassos. Nesse contexto, a parte do coro apresenta maior número de versos e de sílabas poéticas, além da maior variedade de acentos métricos. Tais características, associadas às dimensões rítmicas e melódicas da canção, produzem a sensação de movimento, com maior presença de palavras com acentuação grave [paroxítonas], gerando nos elementos em maior evidência perceptiva [acentos e rimas ao final dos versos] um efeito de suspensão, por finalizarem sempre com uma vogal átona, logo após sua acentuação. Na parte do solo, os dois primeiros versos finalizam em vogais tônicas, gerando uma percepção distinta do restante da canção. A sensação de suspensão e circularidade começa a ser produzida no terceiro verso, continuada pela rima no primeiro verso do coro, que também servirá como base para a rima final.

Em contextos musicais nos quais a participação coletiva é bastante presente na construção da performance, a circularidade é aspecto fundamental para a produção do envolvimento e participação dos sujeitos. Nesses contextos, a circularidade, associada à outros aspectos como densidade sonora, proporcionam a produção de sentimentos coletivos de integração e compartilhamento de experiências como é possível perceber na capoeira (DINIZ, F., 2011) ou no congado (TRINDADE, 2011), por exemplo. Na Ciranda do Sol, a sensação de circularidade presente na construção dos versos auxilia os participantes a perceber, compreender e incorporar as estruturas do canto durante a performance, gerando também uma associação com outras dimensões estruturais da música que se desenvolvem no mesmo sentido.

As estrofes de quatro e oito versos, embora apresentem equilíbrio entre número de versos nas partes do solo e do coro, possuem características próximas das estrofes com seis e sete. Essa proximidade se dá principalmente pela forma de organização das rimas na construção do discurso poético das músicas, com grande recorrência das rimas cruzadas [ABBA]. Ainda, outro aspecto bastante presente é a relação entre os últimos versos cantados pelo solo e pelo coro, quase sempre ligados por rimas. As exceções aparecem nas músicas cujas estrofes são articuladas em rimas emparelhadas [AABB], encontradas em apenas cinco músicas das cinquenta e seis analisadas.

Tais características mais gerais também podem ser observadas na canção *Chorei, chorei*, destacada anteriormente. É possível perceber que a música se inicia com dois versos brancos [sem rima] e já apresenta no terceiro verso a sonoridade que irá finalizar o texto [embora]. Então, tal sonoridade é reforçada no primeiro verso do coro [agora], intercalada por rimas distintas [pouquinho e sozinho] e lembrada ao final do último verso [adora]. Em outras canções, o reforço no primeiro verso do coro não existe, dando lugar a um verso branco. Assim, é possível perceber a maior densidade de rimas do meio para o final do texto, com uma tendência em apresentar o primeiro verso branco para a parte solo. Na parte cantada em coro há a tendência em apresentar o primeiro verso ou rimando com o verso anterior ou como verso branco.

A distinta organização estrutural para os versos cantados pelo mestre e pela coletividade evidenciam uma tendência em manter maior variedade na parte do solo e maior repetição e circularidade na parte do coro. Essa estrutura parece buscar a integração dos agentes de performance, ampliando suas possibilidades de participação por meio de uma menor quantidade de informações a serem incorporadas. Performances participatórias tendem a valorar de forma muito próxima os aspectos estéticos e a interação social, equilibrando as

necessidades da produção sonora e da contribuição de todos os presentes para a performance (TURINO, 2008a). Nesse sentido, a qualidade da expressão vocal dos versos é importante no contexto da Ciranda, mas essa importância só é atribuída se o canto e a emissão dos discursos das letras alcançar a coletividade na performance.

Aliadas a essas possibilidades estruturais, também são recorrentes as canções com apenas uma rima, intercalada por versos brancos, além de outras formas menos presentes no contexto da Ciranda. Assim, é possível destacar que as principais formas de rima apresentadas nas músicas são: [ABCB][ABCB], [ABBC][CDDC] e [ABBC][DEEC]⁴⁵. Diante dessas estruturas, é possível perceber uma grande quantidade de canções compostas com três possibilidades de rimas, sendo uma específica para o solo e outra para o coro, além da rima que intercala as duas partes, gerando unidade no discurso e possibilitando uma percepção mais clara das suas relações por parte da audiência. Tais estruturas geram a expectativa de continuidade do discurso pelo coro, uma vez que apresentam versos em aberto ao final do canto solo, como se pedissem uma rima, que só virá no canto em coro. Isso não acontece nas músicas com estrutura de rimas [ABCB], pois a expectativa de surgimento das rimas é suprida dentro de cada trecho, como é possível perceber na canção à seguir:

Solo:

Se você não me queria
Porque me acarinhou
Deixasse eu viver sozinho
Sem carinho e sem amor

Coro:

Vai ver, meu amor
Vai só
Vai, ver meu amor
É ouro em pó

Nessa música, as rimas estão dispostas de forma que o sentido de completude da primeira parte seja mais facilmente produzido, gerando a percepção de que a parte cantada pelo coro se constitui como uma informação adicional. Tal sentido de completude embora também seja reforçado pelo discurso produzido na canção, não é totalmente percebido. Isso porque há ainda a expectativa de resposta do coro gerada nas situações de performance, uma vez que todos já estão habituados a ouvir os cirandeiros cantarem logo após o mestre. Nesse caso, portanto, seria possível esperar uma repetição integral do trecho cantado pelo mestre, mas os cirandeiros destacam uma nova informação, como se interpretasse a situação descrita na primeira parte.

Nessa conjuntura, ainda que haja uma completude expressa na estrutura textual cantada pela voz solista, é construída, no processo de estabelecimento das ocasiões de performance e em cada situação, uma expectativa de constante participação coletiva na

⁴⁵ Os colchetes separam versos cantados pelo solo e pelo coro.

resposta do coro. Turino (2008a) destaca que a estrutura participatória de uma performance não apresenta distinções entre audiência e performers, fundada em um conjunto de hábitos que sustentam a participação de todos os presentes na produção sonora e nos movimentos da performance. Dessa forma, ainda que o grupo esteja imerso em amplas estruturas cada vez mais próximas dos formatos apresentacionais, há um conjunto significativo de expectativas ligadas às dimensões participativas, passando por suas formas estético-expressivas principalmente nos âmbitos verbal, sonoro e visual.

As características métricas dos versos da Ciranda ressaltam a grande presença de versos com quatro e sete sílabas [tetrassílabo e heptassílabo ou redondilha maior]. Normalmente, os versos maiores ocupam a parte final das estrofes, sejam cantadas pelo solista ou pelo coro. Tais características parecem resultar da forma de organização do discurso poético das músicas, colocando os seus elementos centrais [sujeitos ou temas das canções] no início e completando com as ações e afirmações referentes a eles, o que parece exigir mais palavras, como os verbos, por exemplo. A canção Cirandeira é um exemplo das formas poéticas mais recorrentes nas músicas da Ciranda:

Solo:

Ô / ci / ran / dei / ra

1 2 3 4

Pi / se / de / va / gar / no / chão

1 2 3 4 5 6 7

Não / ma / chu / que o / co / ra / ção

1 2 3 4 5 6 7

Que / te / a / ma e / te / quer / bem

1 2 3 4 5 6 7

Coro:

No / vai / e / vem

1 2 3 4

Do / teu / cor / po / me en / lou / que / ce

1 2 3 4 5 6 7

Traz / a / mor / a / quem / me / re / ce

1 2 3 4 5 6 7

Pra / ga / nhar / a / mor / tam / bém

1 2 3 4 5 6 7

A música reforça a tendência em iniciar cada parte com versos curtos e finalizar com versos mais longos, produzindo a percepção de proximidade entre elas por meio da divisão rítmica do texto. Ao ouvir as músicas construídas sob tais bases estruturais, é possível perceber as relações de semelhança do ritmo poético entre as partes, que geralmente são reforçadas por proximidades entre os movimentos rítmico/melódicos da canção.

O conteúdo textual das canções se constitui de uma variedade de temas articulados em torno de elementos centrais na construção de um imaginário coletivo sobre as práticas musicais da Ciranda. Tais elementos podem ser categorizados a partir de uma perspectiva de interação social representada nas canções, compondo-se de personagens, espaços de atuação, ações, sentimentos e interpretações geradas nas situações construídas no discurso poético.

As canções são românticas em sua maioria, com conduções temáticas que entornam principalmente as relações humanas e a prática cirandeira. Nesse sentido, o amor pode ser

expressado nos cortejos à mulher amada ou na representação identitária da Ciranda do Sol. Tal contexto discursivo é permeado de significados mais profundos, muitas vezes ligados ao momento dos eventos de performance, transformando o sentido inicial da canção em função das necessidades sociais e interativas emergentes no momento da prática musical.

Nessa conjuntura temática, os personagens femininos são mais representativos, geralmente percebidos pelo eu poético [um cirandeiro] como uma mulher amada, que pode ser alguém sem uma identificação direta, uma cirandeira ou uma pessoa especificamente denominada, como Maria, Penha, Rosa ou Teresinha. A partir dos personagens, é construído um imaginário sobre o feminino nas músicas da Ciranda, atribuindo à mulher um conjunto de características bastante recorrentes, definindo-as como desejadas e admiradas por sua beleza, com comportamentos geralmente ligados à prática cirandeira e aos relacionamentos amorosos. Características expressas de forma direta, como “moreninha”, “bela” e “donzela”, são articulados com outras qualidades emergentes das situações descritas no texto, como o desejo constante por casamento ou namoro, aliadas à uma capacidade de gerar sentimentos diversos no cirandeiro.

Com base nessas características, são emitidas descrições, interpretações e ponderações sobre a situação ou comportamentos da mulher. Assim, em muitos textos, a mulher é alguém cujas ações são consequências para interpretações e/ou juízos por parte do eu lírico. Tais interpretações podem descrever atitudes e pensamentos juvenis, ou ainda posturas pouco aceitáveis pelo eu poético, que geralmente lhes atribui uma solução ligada ao universo da Ciranda. Assim, quando se canta “Ô cirandeira pise devagar no chão / não machuque o coração / que te ama e te quer bem”, o cirandeiro adverte a mulher para que ajuste sua dança para o contexto faceiro da Ciranda, destacando ainda que, desse modo, ela “traz amor a quem merece / pra ganhar amor também”, como uma forma de recompensa. Em outra canção, ao afirmar que “Moça de hoje / que só fala em namorar”, o cirandeiro apresenta a característica bastante recorrente sobre o desejo de namoro ou casamento e logo busca solucioná-lo afirmando que “é feliz quem se casar com rapaz cirandeiro”, utilizando estratégia semelhante ao que faz cantando “Ela casou ontem / e já se arrependeu”, apresentando a solução com o discurso “deixa seu marido / e vem morar mais eu”.

Além dessas características, a mulher também é descrita como alguém que se ama e de quem se sente saudades. Nesse contexto, diversas situações de um relacionamento amoroso podem vir à tona, como os elogios, presentes dados, brigas, ciúmes e o desejo de permanência da companhia, entre outras. O amor representado nessas relações reflete um constante saudosismo, em que, por algum motivo, a mulher amada está quase sempre distante. Essa

distância gera no cirandeiro os comportamentos de: escrever cartas [“Vou escrever uma carta pra Maria pra saber qual é o dia que ela vem ou quer que eu vá”], enviar flores [“Ela me pediu / uma sempre viva / mandei pra ela / uma rosa amarela”] e sonhar com ela [“eu só queria ver / ao menos em sonho / as trança linda / do cabelo dela”]. Ainda, tais ações geralmente são acompanhadas do desejo de se casar com a amada [“no fim do ano eu vou me casar com ela”].

Além dos personagens femininos representados, há ainda o personagem do cirandeiro, que geralmente é o eu poético da canção. Entretanto, há situações em que é possível notar a existência de outro cirandeiro no texto, como em “Tô procurando / meu canário do império / que tem o bico amarelo / fugiu do meu alçapão // O meu canário / fugiu foi do meu viveiro / tô caçando um cirandeiro / que cante essa amarração”. Nessa canção, o cirandeiro é destacado como alguém diferente do eu poético, capaz de cantar a experiência vivida, como se pudesse resolver a situação problemática na qual está envolvido.

Quando o cirandeiro é o próprio eu poético, ele pode aparecer nominalmente ou pela concepção geral do discurso, que nos leva a caracterizá-lo como tal. Quando há uma denominação específica, o cirandeiro torna-se elemento central do discurso, acercando-se de posicionamentos e interpretações sobre suas principais experiências de vida: a ciranda e o amor por alguém. Assim, ao cantar “Sou cirandeiro / nessa terra até morrer / só não posso esquecer / o meu bombo e meu ganzá // Vou escrever uma carta pra Maria pra saber qual é o dia que ela vem ou quer que eu vá” o cirandeiro destaca suas paixões, definindo os elementos centrais de sua existência. Esses elementos são próximos das experiências de vida do mestre Manoel Baixinho, que mantém discursos relacionados ao que costuma cantar.

A circularidade temática em torno de experiências interativas baseadas no sentimento de amor por uma mulher e pela prática da ciranda pode ser percebida em outros trabalhos sobre o assunto (CALLENDER, 2013; DINIZ, J., 1960; FRANÇA, 2011; RABELLO, 1979; SUASSUNA *et al.*, 1997). Embora também haja a frequente crítica ao processo de mudança e adaptação temática desde os primeiros trabalhos realizados por Jaime Diniz e Evandro Rabello, a condução das letras em torno das experiências e relações em torno do sentimento de amor ainda é frequente.

Outro aspecto recorrente diz respeito às definições de espaços físico/temporais relacionados ao ambiente litorâneo e cidades nordestinas interioranas, que no contexto da Ciranda do Sol, geralmente refletem experiências vividas pelo mestre Manoel Baixinho. Os lugares apresentados nas canções possuem alguma relação com o mestre, seja por uma visita casual, por uma experiência com a ciranda, por ter sido um local de trabalho ou por ter ouvido

falar e ter demonstrado algum interesse. Tais espaços representam mais do que uma referência geográfica, mas também um conjunto de experiências e significados construídos pelas vivências do mestre. Ainda que algumas canções sejam compostas por outras pessoas, como o Mestre João Grande ou Lia de Itamaracá, elas são incorporadas nas práticas musicais da Ciranda por apresentarem alguma relação com seu contexto específico. Portanto, personagens, ações e sentimentos são articulados em espaços simbólicos e geográficos na construção do universo cirandeiro, que pode emergir da referência a regiões e lembranças distantes como a praia de Copacabana, espaços pouco definidos como beira da praia, ou de uma conjuntura bastante próxima do mestre como o a rua Marta Pacheco, o Bairro do Oitizeiro, a cidade de Campina Grande/PB ou a Usina Santa Tereza em Goiana/PE.

A constante referência às praias pernambucanas provavelmente expressa alguma relação de contiguidade da manifestação cirandeira, com forte presença nos limites geográficos entre Paraíba e Pernambuco. Desde as descrições realizadas por J. Diniz (1960) e Rabello (1979), os grupos presentes na zona da mata pernambucana, na divisa com o estado paraibano, já apresentavam tais conduções temáticas. Acredito que essa proximidade geográfica e os processos de compartilhamento de canções entre os cirandeiros tenham proporcionado uma conjuntura de auto-referência mais ampla, pensando-se, assim, no território nordestino.

Articulando-se com esses espaços já destacados, as experiências vividas, os personagens, suas ações e interpretações no texto das canções contribuem para a construção de um imaginário sobre a Ciranda do Sol. Tal imaginário representa principalmente o modo de ser cirandeiro no contexto específico do grupo, ressaltando aspectos caracterizadores como o zelo por sua dança faceira, a representação dos instrumentos musicais, a proximidade com a identidade nordestina, sua íntima relação com a natureza e a busca constante pela interação social. Nesse contexto, esses aspectos são permeados pelos discursos sobre relações amorosas, pelos diálogos identitários, a vida cotidiana e questões existenciais relacionadas à falta de chuva, ao divórcio, à morte etc.

Essa incorporação e adaptação de referências amplas sobre ciranda para o contexto específico da Ciranda do Sol gera um tipo de estrutura social com convenções e expectativas de interação para as ocasiões de performance. Nesse sentido, com base em Goffman (1986, 2010), acredito que quando os indivíduos reconhecem a particularidade do evento de performance da Ciranda, eles evocam esquemas de interpretação baseados em experiências ou interpretações anteriores. Com a recorrência de experiências internas por parte dos membros do grupo, há uma constante relação entre as representações mais amplas sobre a manifestação

da ciranda e o ideário coletivizado pelas particularidades da Ciranda do Sol. Assim, penso que essas relações têm gerado um tipo específico de expressões e comportamentos no contexto do grupo, incorporando discursos gerais às suas experiências de vida, atribuindo-lhes significados mais próximos de sua realidade de vida.

Diante dessa conjuntura de incorporação de experiências, podem ser identificadas algumas apropriações de letras de contextos que se aproximam da construção das convenções destacadas anteriormente. Ideias semelhantes sobre a ciranda estão presentes na música cantada na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos, no interior do estado da Paraíba, registrada por Dowling e Melo (2012): “A cirandeira quando vê bater no bumba / Ela responde quero ver pisar macio / A cirandeira / tá fazendo um arruado / Tá de namorado na beira do rio”. Além da evidente proximidade temática com as músicas da Ciranda do Sol, é possível encontrar trechos bastante próximos como a música cantada por Manoel Baixinho como: “Cirandeira / quando vê batendo bumbo / ela responde / lá do pé da serra”. Outros exemplos podem ser notados ao se comparar os seguintes textos: 1) “Aliança no dedo da moça / Quero ver como tanto alumeia / Alumeia alumeia alumeia / Alumeia brejo de areia”, cantado pela comunidade Caiana dos Crioulos (DOWLING; MELO, 2012), e “A olha lá, olhá lá, olha lá / olha lá como ela alumeia // A aliança no dedo da moça / olha lá como ela encandeia”, cantado pela Ciranda do Sol; 2) “Ela não sabe o que é amor / não posso viver sem ela // Tava dormindo / acordei sonhando / puxando o fio / dos cabelo dela”, composição de Lia de Itamaracá, cantada pela Ciranda do Sol substituindo o sujeito feminino do discurso por um masculino; e 3) “Quer ir mais eu vamo, quer ir mais eu vão bora”, refrão cantado na música Quer ir mais eu, composta por Luiz Gonzaga e Miguel Lima, repetido integralmente pelo grupo e bastante frequente em situações de despedida em grupos de cultura popular.

Enfim, as dimensões estruturais das letras no contexto da Ciranda do Sol representam um processo sociointerativo dinâmico e construtor de convenções, expectativas e compartilhamento de informações. As discussões sobre mudanças temáticas e estruturais nas letras já presentes desde os primeiros trabalhos registrados, como os de J. Diniz (1960) e Rabello (1979), apontam diretamente para as influências das novas relações sociais e econômicas com os contextos cirandeiros. Embora geralmente sejam apresentadas perspectivas críticas relacionadas a uma perda de autenticidade da ciranda diante dessas relações, acredito que elas representem o processo dialógico da manifestação diante das necessidades emergentes de sua manutenção e das novas formas de interação social.

7.1.3 Convenções sonoras estruturais

A Ciranda do Sol estabelece suas principais formas de organização sonora através do canto em responsório e do acompanhamento instrumental formado pelo bumbo [ou bombo], caixa e ganzá [Figura 20]. Tais instrumentos são responsáveis pela produção do ritmo de ciranda e coco, gerando as condições básicas para o estabelecimento do canto e da dança, além da composição de parte significativa da estrutura interativa dos eventos de performance.

Figura 20 - Instrumentos musicais da Ciranda do Sol



Fonte: Arquivo PENSAMus

O grupo instrumental da Ciranda é algumas vezes denominado de orquestra, como ocorre na Nau Catarineta. A literatura também apresenta o nome *terno* para se referir ao conjunto instrumental (DINIZ, J., 1960; FRANÇA, 2011; RABELLO, 1979), embora eu não tenha percebido seu uso no contexto da Ciranda do Sol.

Nos ensaios, esse grupo instrumental pode apresentar formas distintas de se posicionar, sendo distribuído na mesma roda dos membros que apenas dançam e cantam, caso estejam todos sentados. Pode também se manter ao centro da roda, quando estão todos em pé e se movimentando. Ainda, há alguns casos em que Tina acompanha a roda externa, tocando e realizando alguns passos para auxiliar os membros com maior dificuldade. Nos eventos de performance, o grupo instrumental pode se manter como uma roda interna ou em um espaço

separado da roda de dançantes, principalmente quando há um palco e não há condições de amplificar vozes e instrumentos no centro da roda.

O bombo possui a mesma estrutura de um surdo, construído em corpo cilíndrico de metal e peles sintéticas. O instrumento é tocado com uma baqueta em sua pele superior e uma fina vara de goiabeira na pele inferior, assemelhando-se às técnicas convencionalmente empregadas na zabumba. Ele é considerado o principal instrumento da Ciranda do Sol, sem o qual seria impossível manter as práticas musicais do grupo. Essa perspectiva é constantemente reforçada no discurso dos cirandeiros, principalmente dos membros da orquestra, apontando a necessidade de que sempre se tenha alguém seguro o bastante para tocar o bombo, pois é o responsável por ditar o ritmo das músicas, indicar os pontos de apoio para o canto e para a dança, além de evidenciar os aspectos rítmicos característicos da Ciranda. Outro aspecto que evidencia tal hierarquia pode ser percebido no processo de transmissão musical relacionado aos instrumentos, que sempre começa pelo ganzá, passando pela caixa e só alcançando a prática no bombo após a total demonstração de segurança. Por esse motivo, os membros mais jovens dificilmente são vistos tocando caixa ou bombo nos eventos de performance, resguardando-lhes apenas os momentos anteriores ao início dos ensaios.

A caixa e o ganzá, embora apresentem funções de complementaridade no contexto da Ciranda, também são considerados como significativos elementos na construção performática do grupo. O conjunto instrumental apresenta-se como elemento fundamental no que diz respeito à sua identidade, pois se torna ponto importante de comparação em relação a outras cirandas, como pode ser percebido no depoimento de Tina:

Fui assistir uma apresentação [de Lia de Itamaracá]. Até a formação dos instrumentos de lá é diferente do nosso. Porque aqui a gente usa o que? Um bombo, uma caixa e um ganzá. Hoje a gente tá botando dois [ganzás], porque um faz a marcação e o outro fica... fazendo o chacoalho, chacoalhando né... Mas Lia de Itamaracá não; eles usa aquela alfaia, usa saxofone, é..., um monte de instrumentos no meio. (TINA, 2015a)

A presença e manutenção desses instrumentos pode estar relacionada a uma ideia de tradição, com menor tendência à realidade da performance de apresentação, como se poderia imaginar o caso da Ciranda de Lia de Itamaracá. Entretanto, não é possível afirmar que o grupo não apresente perspectivas na direção do formato de apresentação, mas que possui caminhos distintos. Nesse sentido, a Ciranda do Sol tem se apresentado majoritariamente com vozes e instrumentos amplificadas, também interrompendo a utilização instrumentos manufaturados em madeira e couro, como na sua fase inicial. A troca por instrumentos de

metal e com peles sintéticas aconteceu principalmente pela maior facilidade de manutenção e afinação. Ainda, no que diz respeito às comparações com a Ciranda de Lia, a utilização de instrumentos melódicos na composição das práticas musicais da ciranda não é algo novo, pois a primeira publicação que se tem notícia, realizada por Jaime Diniz por volta de 1960, já havia destacado a existência de cirandeiros utilizando clarineta, pistão, saxofone e trombone (DINIZ, J., 1960).

Desde esses primeiros relatos de J. Diniz (1960), reforçados anos mais tarde pelo estudo de Rabello (1979) e, ainda mais perto da atualidade, pela análise histórica realizada por França (2011), os instrumentos musicais da ciranda têm sido tomados como importantes artefatos culturais para o processo de identidade e interação nos contextos cirandeiros. Nesse contexto, são destacados dois aspectos: a proximidade da ciranda com os contextos do coco, com os mesmos instrumentos, dificultou sua identificação e pouca referência por parte de outros estudiosos; e a importância dos instrumentos como indicadores de um processo interativo, pois sua presença e sua sonoridade são descritos como sinais de início da dança, convocando todos a participar. Diante disso, entendo que a presença dos instrumentos no contexto da Ciranda do Sol ainda leva tais representações sobre aspectos identitários e interativos, corroborando para as definições sobre o grupo e seus processos de interação social.

A formação instrumental da Ciranda do Sol nos leva a compreender suas convenções sonoras a partir da articulação entre uma base rítmica e versos cantados em forma de responsório. A estrutura rítmica predominante [Figura 21] tem sua base na articulação de quatro pulsos gerados pelas frequências graves do bombo, definindo as práticas dos outros instrumentos, do canto e dos movimentos a serem realizados. Em algumas situações, eu percebi que a caixa também poderia iniciar uma música, ditando seu andamento. Entretanto a força de integração social na dança e no canto só foi percebida no momento em que o bombo soou, reforçando a expectativa dos cirandeiros, como se esperassem uma autorização para maior engajamento.

Figura 21 - Estrutura rítmica da ciranda

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

Na estrutura rítmica da ciranda, o instrumentista responsável pelo bombo gera a base para as outras articulações sonoras, tocando cada um dos quatro tempos com a mão direita, utilizando uma baqueta bastante espessa, semelhante às utilizadas em zabumbas. A primeira batida é dada sem abafamento da pele, enquanto as outras três são dadas com a permanência da baqueta encostada na membrana, gerando abafamento. Assim, o bombo soa como se contasse os quatro tempos da ciranda, destacando o primeiro por meio de sua maior projeção e duração. Articulando-se aos sons graves, soam as batidas dadas pela baqueta mais fina, constituindo uma unidade rítmica bastante característica das cirandas. Em outros contextos cirandeiros, como na conhecida Ciranda de Lia de Itamaracá, tal unidade depende de mais de um instrumento, pois os sons graves e agudos são tocados por instrumentos diferentes.

Na Ciranda do Sol, o ganzá e a caixa geram articulações complementares, que reforçam as principais células rítmicas produzidas pelo bombo. No contexto dos quatro pulsos definidos, destaca-se a articulação representada pela configuração $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, produzida no terceiro pulso pelo bombo e por toda a estrutura rítmica dos acentos da caixa. A evidência dessa estrutura é constantemente associada às quatro pancadas do bombo, gerando uma percepção unificada do ritmo cirandeiro. Nesse contexto, a percepção de movimento rítmico é reforçada pelo acento constante dos tempos fracos produzidos pelos três instrumentos, cada um de forma específica. A caixa mantém a configuração anteriormente destacada, o bombo a apresenta sempre no terceiro pulso e o ganzá mantém frequente destaque à terceira nota dentre quatro produzidas em cada pulso.

O ritmo de coco [Figura 22], tocado algumas vezes pela Ciranda do Sol ao final das apresentações e ensaios, também possui uma estrutura fortemente baseada no bombo, com as principais marcações graves que direcionam as pisadas da dança. As pisadas mais fortes são guiadas pela primeira batida do bombo, que geralmente é dada com maior intensidade,

enquanto as outras articulam-se com as batidas mais fracas, gerando significativa sincronia entre a sons, movimentos e sensações.

Figura 22 - Estrutura rítmica do coco na Ciranda do Sol

The figure shows a musical score for three instruments: Caixa, Ganzá, and Bombo, in 4/4 time. The Caixa part has a melody of eighth notes with accents, with lyrics E E D E E E D E E E D E E E D E below it. The Ganzá part has a similar melody. The Bombo part has a bass line with accents and rests.

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

No conjunto da configuração rítmica do coco, destacam-se as articulações geradas a partir da combinação das células $\text{♩} \text{♩}$ e $\text{♩} \text{♩}$. A primeira célula pode ser reduzida a $\text{♩} \text{♩}$, principalmente porque representa as batidas graves mais ouvidas durante as apresentações. A segunda célula é produzida pela caixa e pelo bombo, soando algumas vezes como variação no contexto geral da performance, embora seja recorrente em outras.

As estruturas rítmicas poderiam ser percebidas como principais aspectos distintivos entre ciranda e coco. Entretanto, há contextos cirandeiros em que os ritmos estão tão entrelaçados que essa definição não parece ser muito clara. Um exemplo dessa situação de performance é dada por J. Melo (2010) ao discutir aspectos de circularidade entre coco e ciranda na Ciranda de Caiana dos Crioulos me Alagoa Grande/PB. J. Melo (2010) destaca que há situações em que o grupo toca coco e o público, sem perceber, dança ciranda; ou ainda, casos em que se canta coco, a roda dança ciranda e alguns brincantes dança coco no meio da roda. Essa circularidade entre cocos e cirandas não é tão evidente no contexto da Ciranda do Sol, principalmente porque o coco é tocado apenas em situações de forte engajamento da audiência, na parte final da dança, com tempo suficiente para a brincadeira e com evidência discursiva destacando o momento de se dançar coco. Assim, na Ciranda do Sol, cocos e cirandas são ritmos bem definidos, acompanhados de momentos, letras e gestos específicos.

No que diz respeito às estruturas melódicas na Ciranda do Sol, destaco aqui duas abordagens complementares que considero suficientes diante dos objetivos propostos. A primeira abordagem é mais ampla, buscando compreender aspectos gerais sobre os perfis de contornos melódicos das canções. A segunda diz respeito às estruturas internas das melodias, através das quais discuto algumas recorrências e suas principais características.

As melodias das canções da Ciranda do Sol apresentam características estruturais que nos permitem perceber certo grau de unidade no que diz respeito aos seus perfis de contorno. Esses perfis são entendidos aqui a partir de tipologias básicas constituídas pela representação de caminhos traçados de um ponto inicial a um ponto final de uma unidade melódica com sentido completo. Tomando como base a relação entre melodia e letra, as unidades melódicas foram definidas aqui a partir das seções de canto solo e em coro. Para isso foram analisadas as partes solo e coro de dezesseis músicas cantadas durante a apresentação da Ciranda descrita no Capítulo III, desconsiderando as duas últimas. Dessas músicas, quinze apresentam duas unidades melódicas bem definidas e uma [Vai, vai] possui três unidades, sendo uma para o solo e duas para o coro, somando 33 unidades.

A descrição das estruturas melódicas básicas das canções da Ciranda consistiu em identificar o principal tipo de contorno em cada unidade melódica. Para isso, tomo como base o caminho traçado entre sua nota inicial e final, bem como os desvios apresentados nesse trajeto. Essa perspectiva está baseada no trabalho de Adams (1976), que revisou um conjunto significativo de abordagens e concepções sobre descrições e tipologias de contornos melódicos. O resultado dessa análise foi a construção e definição de uma tipologia mais unificada, voltada para uma análise descritiva e comparativa. Aqui, tomei apenas parte de seu trabalho, voltando-me para o processo descritivo de contornos melódicos das canções da Ciranda. A escolha desta estratégia de análise se deu principalmente pela possibilidade de compreender aspectos mais gerais sobre a construção melódica das canções da Ciranda. Assim, acredito ser possível descrever parte das convenções estruturais apreendidas pelo mestre Manoel Baixinho nos processos de composição das melodias.



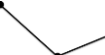





Os tipos de contorno melódico são definidos por Adams (1976) a partir de três características primárias⁴⁶. A primeira se refere ao sentido [S] do caminho entre a nota inicial [I] e a final [F], podendo ser ascendente [S₁], quando $I > F$; de mesmo nível [S₂], quando $I = F$; ou descendente [S₃], quando $I < F$. A segunda diz respeito ao desvio [D] no caminho entre I e F, composto por uma nota mais aguda [A] e/ou mais grave [L] do que o intervalo entre I e F, considerando-se a possibilidade de haver nenhum desvio [D₀], quando $A \text{ e/ou } G = I \text{ e/ou } F$, um desvio [D₁], quando $A \text{ ou } G \neq I \text{ ou } F$, ou dois desvios [D₂], quando $A \text{ e } G \neq I \text{ e } F$. A terceira se refere às possibilidades iniciais dos desvios, chamadas de recíprocas [R], que podem não existir [R₀], quando não há desvio, ou ir para a nota mais aguda [R₁], quando

⁴⁶ Características secundárias também são destacadas por Adams (1976) para definir modificações nos contornos melódicos, mas não foram consideradas na redação do trabalho por não apresentarem resultados significativos nas análises. Os termos originais para as características primárias são *slope*, *deviation* e *reciprocal*. Realizei uma tradução livre buscando encontrar termos que possibilitassem uma conceituação mais clara.

temos A após I, ou mais grave [R₂], quando temos G após I. Essas configurações geram 15 possibilidades de tipologias, possibilitando uma compreensão mais geral das melodias analisadas.

O resultado das análises foi um conjunto de oito tipos de contorno melódico utilizados nas canções da Ciranda. A distribuição deles nas partes Solo e Coro das músicas, bem como suas representações gráficas estão apresentadas no Quadro 4. A partir deste quadro é possível compreender algumas características a respeito das estruturas melódicas da Ciranda de forma mais ampla.

Quadro 4 - Tipos de contorno melódico das canções da Ciranda do Sol

Contorno Melódico	Representação Gráfica	Música [Faixa] Parte Solo	Música [Faixa] Parte Coro
S ₁ D ₀ R ₀		13	02, 05, 06, 07
S ₁ D ₁ R ₁		01, 08, 12, 14	04, 12, 14, 15
S ₁ D ₁ R ₂		02, 06, 07	08
S ₁ D ₂ R ₁		09	10a, 11
S ₁ D ₂ R ₂		04, 05	09
S ₂ D ₁ R ₁		Ausente	01, 10b, 13
S ₂ D ₂ R ₁		03, 15	03, 16
S ₂ D ₂ R ₂		10, 11, 16	Ausente

Fonte: Produzido pelo autor com base nas tipologias propostas por Adams (1976)

O primeiro aspecto a ser destacado é a frequente utilização de caminhos descendentes no contexto geral de construção das melodias. A predominância de contornos do tipo S₁ evidencia a maior tendência em iniciar o canto com notas médias ou agudas no contexto de extensão melódica das canções na direção de finalizações mais graves. Melodias do tipo S₂ são menos frequentes, mas também são importantes na caracterização das músicas da Ciranda. As melodias do tipo S₃, com F > I, não existem nas dezesseis músicas analisadas e são pouco frequentes no repertório mais amplo da Ciranda.

Tal característica composicional voltada principalmente para melodias do tipo S₁ pode ter sido construída nas interações sociais de performances cirandeiras ao longo da existência de diversos grupos, para além do contexto específico da Ciranda do Sol. A

estrutura comumente participatória das cirandas, com o alto volume dos instrumentos e a necessidade de comunicar o sentido das canções, pode ter levado os cirandeiros a uma prática vocal mais perceptível no contexto interativo. Assim, com melodias iniciadas em regiões mais altas seria possível indicar imediatamente a nova canção a ser compartilhada no momento de performance.

Essas propriedades também podem ser percebidas nas canções do mestre João Grande, registradas por Pimentel (2004b) e em músicas de cirandas tocadas em Goiana/PE em 1970, transcritas por Rabello (1979). Nessa conjuntura, é possível perceber parte de uma estrutura compartilhada de composição das cirandas, associando-se também aos aspectos temáticos [letras] e rítmicos [melodias e instrumentos percussivos]. Esse compartilhamento realizado por meio de diversas experiências vividas pelos sujeitos proporcionou o estabelecimento implícito de convenções seguidas nos processos de composição. Nesse sentido, a fala do mestre Manoel destaca a convivência com o Mestre João Grande e com outro cirandeiro, chamado Rocinha, como elemento central no seu processo de apreensão dessas convenções:

E tinha Rocinha [...], que veio de Pernambuco. Aí [ele] trouxe umas coisinha... e é por isso que eu tenho umas ciranda de Pernambuco. Ele passou pra mim e eu peguei [...], aprendi né [...]. Só que depois dele, que ele faleceu, aí chega João Grande. [...] Aí posso dizer que foi João Grande que me ensinou. Quando eu vim do interior eu não sabia de nada. João Grande era vizinho meu, era mestre né... aí eu comecei naquele “meinho” ali e fiquei. Foi com João Grande que eu aprendi fazer umas letrinha minha mesmo, né. Fui juntando, juntando, juntando... pegava o ritmo né. Porque sem ritmo não dá (MANOEL BAIXINHO, 2015).

A fala do mestre, além de evidenciar o processo sociointerativo que baseou sua aproximação com a ciranda, destaca a importante relação entre a estrutura rítmica das canções e sua construção melódica. Nesse sentido, a construção poética dos textos e a estrutura rítmica dos instrumentos percussivos geram parte significativa dos movimentos e articulações a serem reforçados na melodia.

O segundo aspecto em evidência no contexto dos perfis melódicos é a recorrência da nota mais grave nas unidades melódicas⁴⁷. Os tipos de contorno com nenhum ou apenas um desvio [D₀; D₁] reforçam tal característica. Observando-os no Quadro 4 é possível perceber a

⁴⁷ Adams (1976) analisa a frequência de A e G em uma unidade melódica diferenciando os conceitos de repetição e recorrência. O primeiro diz respeito a reapresentação de A e/ou G sem notas intermediárias e o segundo refere-se a uma reapresentação intermediada por outras notas. Utilizo aqui os conceitos de recorrência e repetição como sinônimos, pois a junção prática e simplificação de seus pressupostos analíticos se tornou mais eficiente na compreensão das músicas da Ciranda.

maior quantidade de unidades melódicas em que $G = F [S_1D_0R_0, S_1D_1R_1 \text{ e } S_2D_1R_1]$. Nesses contextos, a nota final, que se associa ao ritmo e à letra para produzir a percepção de término da unidade melódica, é bastante recorrente ao longo das canções. Esta característica também parece estar associada aos contextos interativos de performance. Isso porque as músicas são compostas majoritariamente em pequenas extensões melódicas, majoritariamente entre intervalos de 6^a e 7^a. Como há uma tendência em se cantar em maiores alturas, a recorrência de notas graves nesse contexto possibilita que a parte coletiva seja cantada em alturas mais próximas do que foi entoado no coro.

O terceiro aspecto, menos evidente, mas também importante no contexto dos perfis melódicos, parece se relacionar com o contexto interativo. Há uma pequena variação entre os perfis dos cantos solo e coro no que diz respeito à sua complexidade. Essa complexidade é entendida aqui a partir da quantidade de desvios apresentados no contorno melódico, compreendendo-os como mais complexos quando apresentam dois desvios. A partir do que é representado no Quadro 4 podem-se contar doze unidades melódicas do coro e sete do solo como menos complexas, enquanto há cinco unidades do coro e nove do solo consideradas como mais complexas.

Certamente não são números a serem considerados em abordagens estatísticas, o que não é minha pretensão aqui, mas são indicadores de uma tendência perceptível na vivência etnográfica. Essa tendência diz respeito ao fato de que o canto solo apresenta maiores saltos melódicos, mais variações e maior extensão vocal, aproximando-se das características já destacadas a respeito da construção textual das canções. Considerando que a participação coletiva normalmente se acompanha de estruturas mais reconhecíveis e circulares (TURINO, 2008a), tal característica distintiva é esperada, pois o canto em nível coletivo precisa apresentar informações mais claras e com menos variáveis para alcançar a participação de todos.

Associando-se aos perfis melódicos aqui descritos, há um outro conjunto de características internas na construção das músicas da Ciranda. O uso de poucas notas, decorrente da pequena extensão das músicas, possibilita a recorrência de notas características e de comportamentos melódicos próximos do modalismo. Das dezesseis canções analisadas, sete foram consideradas modais, principalmente pela recorrência de notas de um único acorde e pela ausência de informações características de músicas tonais. Foram encontrados os modos jônio, dórico, mixolídio e eólio. Como os modos jônio e eólio possuem as mesmas notas das escalas tonais maior e menor natural, as canções foram definidas como modais a partir do comportamento melódico com ausência de tensões e pela constante referência a

notas de um só acorde. Essas características podem ser notadas no trecho da música *Meninas de hoje* [Figura 23] registrada em Bb jônio.

Figura 23 - Trecho da música *Meninas de Hoje* com características do modo jônio

Es-sas me-ni-na de ho___ je que tão tra-jando en-car-na-do en-car-na-do

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

Como as músicas não possuem acompanhamento harmônico, as relações de afastamento, tensão e resolução características da música tonal ficam apenas sob a percepção dos movimentos melódicos. No caso da música *Meninas de hoje*, há apenas uma pequena sensação de afastamento quando se ouve o intervalo de sexta [considerando B jônio] no início do terceiro compasso. Entretanto, essa informação não é suficiente para a determinação de um contexto tonal, pois há outras características mais recorrentes e perceptíveis no processo de audição que nos levam ao contexto modal. Os segmentos melódicos do trecho representado são construídos basicamente sobre a tríade de B, com outras notas servindo de passagem. As notas destacadas na Figura 23 podem ser entendidas como principais pontos de apoio da melodia e dentre elas há apenas uma nota diferente, o sexto grau já descrito anteriormente.

As canções tonais são perceptíveis pela utilização da sensível ou comportamentos melódicos com sensações de afastamento e resolução, ainda que sem uso da sensível. O seguinte trecho melódico, da música *Chorei, chorei* [Figura 24], apresenta características que possibilitam a definição como tonal. As notas destacadas em azul geram a sensação de tensão na melodia, principalmente por comporem o acorde F7, criando a expectativa de resolução sobre o acorde Bb.

Figura 24 - Trecho da música *Chorei* com características do tonalismo [Bb]

Cho - rei cho-rei cho - rei quan-do vo - cê me dis-se que ia em - bo - ra

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

Acredito que a presença de músicas modais e tonais na Ciranda seja reflexo de alguns aspectos interessantes, indicando um possível diálogo entre as características da circularidade nas suas estruturas e outros aspectos ligados as formas hegemônicas de criação musical. A perspectiva da circularidade, bastante características em performances

participatórias (TURINO, 2008a), também já foi destacada na análise sobre a construção textual e do canto em responsório. Essa característica é reforçada na utilização de melodias modais, sem um centro tonal e com comportamentos de movimentos melódicos sem a sensação de afastamento. Por outro lado, a utilização de algumas estruturas próximas do tonalismo possibilita a articulação dessa circularidade com outras experiências musicais próximas das estruturas hegemônicas da música popular, presente na cultura midiática contemporânea.

Durante algumas entrevistas com o mestre Manoel Baixinho surgiram discursos que indicavam definições conceituais internas que poderiam me levar a compreender melhor como o grupo pensa suas estruturas melódicas. Em uma das conversas o mestre afirmou que a Ciranda tem música “alta, tem baixa...tem vários tipo de ritmo. Se eu puxar dez, não pode puxar as dez de um jeito só não. Tem que mudar. Eu não mudei a letra? Mais alta, mais baixa, é isso” (MANOEL BAIXINHO, 2015). Quando pedi mais informações Tina interveio dizendo “no tom, no sobe e desce” e o mestre completou: “Minha voz, sabe?!”. Quando o mestre se refere a mudar o ritmo, entendo que o conceito evocado diz algo além do que é convencionalmente amplamente sobre ritmo, englobando também as dimensões melódicas da canção. Quando Tina e o mestre completam a explicação, isso me pareceu ainda mais claro.

Entretanto, a compreensão de tais conceitos foi de difícil percepção na prática. Ainda que o mestre apresentasse músicas para cada categoria, acrescentando também o que ele considerava como músicas médias, tais conceitos não me pareceram tão claros. As categorias de músicas altas, médias e baixas também não foram percebidas nos diálogos em ensaios e apresentações, o que me levou a entendê-las como percepções próprias do mestre, compartilhadas apenas com Tina.

Um exemplo dado para ciranda alta foi a música *Desilusão* [Figura 25], que apresenta três seções bem definidas, sendo a primeira cantada pelo mestre e as duas últimas pelo coro. Considerando essas partes como unidades melódicas, é possível identificar os perfis de contorno do tipo $S_3D_2R_1$ [\wedge], $S_1D_1R_1$ [\wedge] e $S_2D_1R_1$ [\wedge]. Todos os perfis apontam para desenvolvimentos melódicos com desvios para a região aguda, destacando-se ainda o primeiro perfil, apresentando o sentido S_3 [$F > I$], pouco recorrente nas músicas da Ciranda. Tais características apontam alguns indícios sobre a categoria da ciranda alta, mas que ainda podem ser insuficientes, pois há outras características que se associam para a definição das categorias.

Figura 25 - Música Desilusão, entendida como uma ciranda alta pelo mestre

De - si - lu - são dói no co - ra - ção da gen - te meu co - ra - ção só não

4 sen te por - que é a - ven - tu - rei - ro pen - se pri - mei - ro que eu pre - ci - so de u - ma

7 chan - ce pra fa - zer nos - so ro - man - ce vi - rar a - mor ver - da - dei - ro Vo - cê só

10 dá ca - ri - nho a quem não me - re - ce co - mo pa - de - ce um co - ra - ção de ci - ran - dei - ro

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

A melodia da canção é construída sobre F# mixolídio. Observando a finalização de pequenos trechos melódicos, também definidos em função da sua relação com o texto, é possível notar como a tônica [F#] só é cantada sem qualquer tipo de intervenção ao final das seções do coro. Antes disso, os trechos melódicos ou são finalizados com notas mais agudas do que a nota inicial ou a essa nota é retardada por outra mais aguda que a antecipa. Essa antecipação durante o desenvolvimento da melodia acontece sempre nas sílabas tônicas do texto e nos tempos fortes da canção, enfraquecendo a percepção da tônica do modo. Embora a maioria das notas evidenciadas formem o acorde de F#, a omissão ou o retardo da tônica gera um tipo de suspensão distinto do que acontece em uma música tonal, gerando alguma forma de expectativa, ainda que mais fraca.

A canção *Luiz Gonzaga* [Figura 26] foi cantada pelo mestre como exemplo de ciranda média. Sua estrutura formal se baseia em duas seções, sendo a primeira cantada pelo solo e a segunda pelo coro. O contorno melódico da primeira parte possui o perfil $S_1D_1R_2$ [\searrow] e a segunda parte apresenta o perfil $S_1D_0R_0$ [\searrow]. A diferença mais evidente nos contornos melódicos desta canção é a ausência de sentido S_3 , mas tal característica não pode ser considerada como principal, devido a pouca existência de S_3 no contexto geral da Ciranda. Outro aspecto é a presença de R_2 e D_0R_0 , evidenciando alguma proximidade com regiões mais graves e médias na canção, o que pode indicar alguma caracterização das cirandas médias.

Figura 26 - Música Luiz Gonzaga, entendida como ciranda média pelo mestre

Lu - iz Gon - za - ga dei-xou sau - da - de prá nós A su - a voz

Deus le-vou mas eu cho rei Eu já no - tei que to-do mês de a- gos

- to Bra-sil cho-ra com des gos to sen-tin-do a fal-ta do Rei

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

Quando cantada pelo mestre durante a entrevista, a música foi registrada na tonalidade de Lá maior, em uma tessitura mais grave do que a música *Desilusão*. Embora a extensão melódica seja próxima da canção anterior, as notas mais graves estão em evidência na música *Luiz Gonzaga* e tendência em desenvolver a melodia neste sentido pode ser percebida nas notas destacadas, todas abaixo da nota inicial. Um aspecto que pode ser relacionado à categoria de ciranda média é o desenvolvimento mais linear da melodia, com menor quantidade de arpejos, maior repetição de notas e desenvolvimentos por graus conjuntos, sem grandes movimentos ascendentes ou descendentes.

A categoria de ciranda baixa foi exemplificada pela canção *Os Coqueiros* [Figura 27], também apresentando duas partes, cantadas pelo coro e solo, respectivamente. A primeira parte apresenta o perfil de contorno melódico $S_1D_1R_1$ [\wedge] enquanto a segunda possui o perfil $S_1D_1R_2$ [\searrow]. Tais características tornam ainda mais complexa a definição das categorias pois aproximam as três canções apresentadas, compartilhando perfis melódicos próximos, principalmente entre a ciranda média e baixa. O primeiro perfil melódico de *Os Coqueiros* apresenta um sentido para um desenvolvimento melódico na direção de uma nota mais aguda que a inicial, o que o aproxima da ciranda alta e o segundo perfil apresenta uma tendência a passar por notas graves e finalizar em uma região mediana, aproximando-se da categoria de cirandas médias. Entretanto, há aspectos mais específicos que podem auxiliar na distinção entre as categorias, como o desenvolvimento interno dos perfis melódicos.

Figura 27 - Música Os Coqueiros, entendida como ciranda baixa pelo mestre

Eu vi os co-quei-ros ba-lan - çar Eu ouço a se-rei - a can -

4 Coro
tar É na bei - ra da pra - ia é na bei - ra do mar -

6
— meu a-mor me cha- man - do pa - ra se ba nhar — Eu

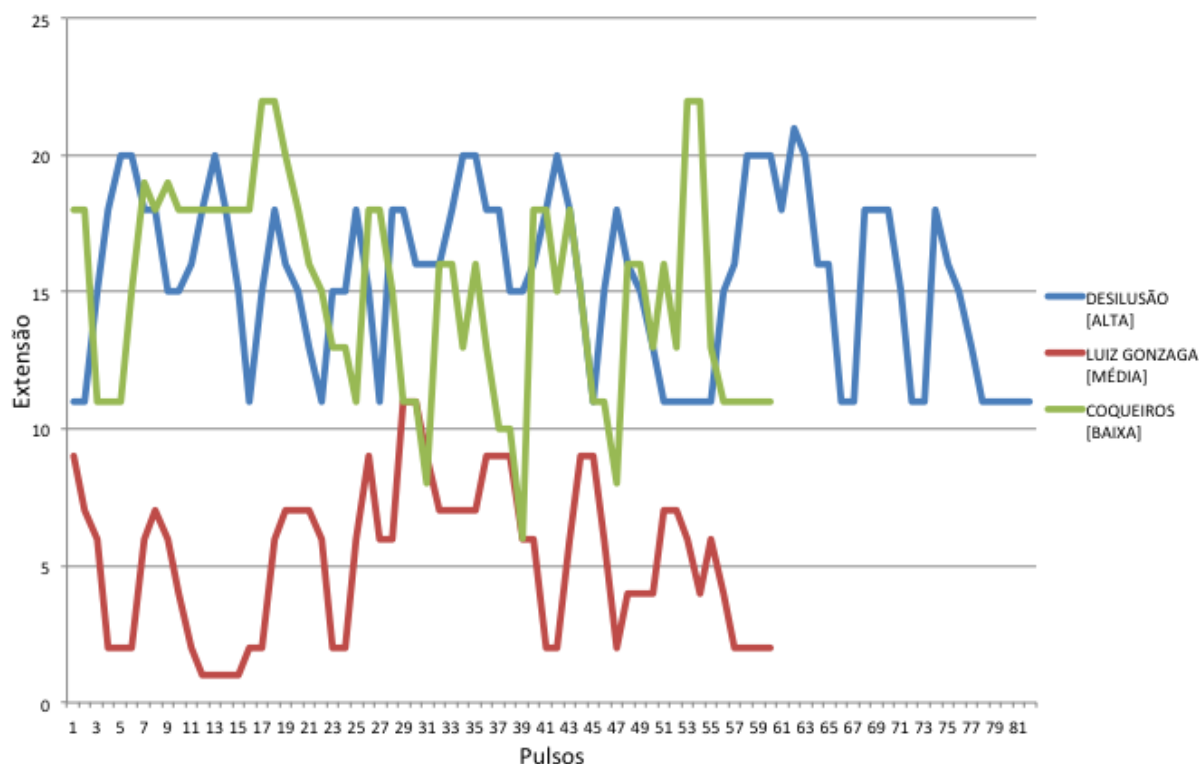
Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

A música *Os Coqueiros* está em Fá sustenido maior, com a mesma tonalidade e tessitura próxima da música *Desilusão*. Embora as duas canções usem quase as mesmas alturas na melodia, o seu desenvolvimento apresenta características distintas. A sensação de ligeira suspensão destacada em *Desilusão* não aparece da mesma forma em *Os Coqueiros*, que logo de início apresenta um desenvolvimento bastante próximo da percepção de resolução tonal. As duas primeiras notas [Dó# e Fá#] produzem essa sensação por apresentarem uma relação de quinta descendente recaindo sobre a tônica. Isso acaba por influenciar a percepção sobre a próxima vez em que o Dó# soa em evidência, pois aparece como complemento de formação do acorde de Fá sustenido maior, centro tonal da canção. Na ciranda alta *Desilusão*, o trecho inicial também é construído sobre o Fá sustenido, mas há mais situações de distanciamento de suas notas formadoras e a tônica demora mais a aparecer em evidência.

As notas em destaque na canção *Os Coqueiros* apresentam um desenvolvimento melódico menos linear do que em *Desilusão*. Tais notas, entendidas aqui como ponto de apoio na construção da melodia, são majoritariamente relacionadas aos desenvolvimentos mais graves na música. O único trecho com relações mais próximas com a região aguda aparece quando se canta a nota E# no terceiro compasso, mas com um rápido direcionamento para uma resoulção na região grave.

Uma perspectiva comparativa mais clara sobre o desenvolvimento melódico das três canções pode ser apresentada a partir do Gráfico 1. O primeiro aspecto percebido é que as categorias dadas pelo mestre não têm relação direta com a altura das notas cantadas, mas com o contexto geral da canção, tomando como base a forma dos movimentos internos da melodia. As músicas definidas como ciranda alta e baixa estão em faixas de altura melódica muito próximas e a canção representante da categoria de ciranda média foi cantada em uma extensão abaixo das outras.

Gráfico 1 - Relação entre as extensões melódicas de cirandas alta, média e baixa



Fonte: Produzido pelo autor

Diante da complexidade de definição de tais categorias e das conversas com o mestre Manoel Baixinho, acredito que as categorias de ciranda alta e ciranda baixa são as principais no contexto conceitual sobre as melodias da Ciranda do Sol. Quando se referia às cirandas médias, o mestre deixava transparecer certa dúvida sobre seu enquadramento em uma das outras duas, colocando-as em uma categoria intermediária, isentando-se de uma classificação dualista. Diante disso, acredito que tais categorias não apresentam apenas uma ou duas variáveis que possibilite sua identificação. Entendo que há um conjunto de aspectos que quanto mais evidentes mais fácil será destacar a canção como uma ciranda alta ou baixa.

Na parte inicial representada no Gráfico 1 é possível perceber uma das diferenças que me parecerem bastante importantes: o sentido inicial das primeiras notas da canção. Como os temas dos textos geralmente aparecem nas primeiras frases, é importante que tais seções se evidenciem claramente para a audiência. Nas cirandas altas isso acontece com mais facilidade, pois parece haver uma tendência em manter tais trechos em regiões mais agudas e, portanto, mais audíveis. Assim, se uma ciranda começar com movimentos melódicos ascendentes e com alguma manutenção de suas notas em uma região mais aguda, ela tenderá a ser classificada como alta.

Embora isso aconteça com *Desilusão* e *Coqueiros*, a segunda música inicia em um movimento descendente e apresenta outros trechos recorrentemente próximos da região mais

grave. Isso nos leva à constatação de que a geração e manutenção de movimentos melódicos nas regiões agudas, médias e graves também é importante. Tais regiões podem ser observadas com base nas três linhas das quais se aproximam as representações de cada melodia. Por elas é possível perceber que o aspecto da linearidade é importante para a definição das categorias. A ideia de linearidade aqui se refere à propriedade de apresentar movimentos melódicos em uma das regiões sem a utilização constante de salto entre elas. Por essa perspectiva é possível perceber como as músicas *Desilusão* e *Coqueiros* se diferenciam, pois a segunda tende a passear mais pelas três regiões. As músicas *Desilusão* e *Luiz Gonzaga* não apresentam saltos entre as regiões como na música *Coqueiros*. Entretanto não estão na mesma categoria porque a primeira permanece em regiões mais agudas e a segunda em regiões mais graves, principalmente em sua primeira parte. Assim, acredito que o mestre não classificou a música *Luiz Gonzaga* como ciranda baixa porque havia outras características distintivas como a linearidade nas regiões aguda e média em sua segunda parte. Como a música iniciou-se em regiões graves, mas depois apresentou alguma linearidade nas outras, sua classificação ficou pouco clara, resguardando-lhe a categoria de ciranda média.

A primeira parte das canções parece ser bastante importante para a classificação das músicas, pois tratam-se das seções cantadas pelo mestre e, como ele próprio afirmou, sua voz é um parâmetro para a definição das categorias. Ao exemplificar a música *Desilusão* como ciranda alta ele disse: “Essa é alta. Porque puxa muito a... Sabe?” (MANOEL BAIXINHO, 2015). Embora não tenha concluído seu raciocínio, o mestre evidenciou que as músicas que exigem mais esforço de sua capacidade vocal, com melodias lineares em regiões mais agudas, tendem a ser chamadas de cirandas altas. Assim, sendo a voz do mestre um parâmetro importante, o início das canções apresentam grande parte dos elementos para a definição das categorias. Essa definição é muito peculiar, pois parece ter forte relação com o perfil vocal do mestre. Se eu ou outra pessoa diferente cantar suas músicas, por exemplo, pode não haver muita distinção em entre uma ou outra, pois o nível de conforto pode ser o mesmo. Como o registro vocal, com distintas notas de passagem, bem como as técnicas empregadas podem ser outras, os pontos de esforço não serão os mesmos encontrados pelo mestre, dando às músicas diferentes categorias das originais.

Enfim, a caracterização das categorias apresentadas não depende de variáveis mutuamente excludentes, mas de um conjunto de informações que só são compreendidas nas suas formas de articulação em cada canção e que não podem ser verificadas apenas em registro gráfico. As categorias parecem ser bastante flexíveis, fortemente dependentes de cada situação de performance. Dessa forma, o que apresentei aqui são apenas algumas

aproximações dessas categorias, muito mais complexas do que parecem. Assim, mais do que definir as categorias de forma absoluta, entendo que as propriedades que se articulam em sua formação podem ser mais importantes, principalmente quando relacionadas aos contextos interativos da performance.

7.1.4 A dança “faceira” da Ciranda do Sol

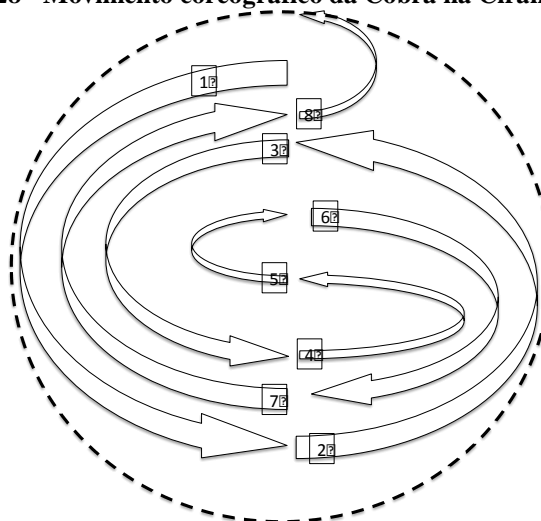
Assim como na Barca, a Ciranda do Sol também é amplamente referenciada por sua dança. Estudos que se preocuparam em buscar definições etimológicas para a ciranda (DINIZ, J., 1960; PIMENTEL, A., 2004b; RABELLO, 1979; SUASSUNA *et al.*, 1997), geralmente apresentam alguma referência ao movimento do corpo, à formação em roda, aos efeitos visuais das saias floridas girando ou ao processo de interação social. Alguns desses aspectos permaneceram ao longo dos tempos, constituindo um conjunto de elementos amplamente convencionados sobre a manifestação que são integrados à vida cotidiana de cada grupo cirandeiro.

Os aspectos mais evidentes na caracterização da manifestação cultural da ciranda são as perspectivas de circularidade e de centralidade na constituição de seus movimentos. Tratando-se de uma dança de roda, a ciranda é uma atividade coletiva em que qualquer pessoa que se interesse pode integrar, desde que mantenha seus movimentos básicos, de mãos dadas, mantendo o giro do círculo no sentido anti-horário e a alternância entre ir e voltar do centro da roda. Tais propriedades da dança cirandeira estão presentes em diversas manifestações culturais pelo mundo, caracterizando-as como uma das formas de dança mais integradoras e produtoras de coletividades. Essas características atribuídas à ciranda podem ser percebidas em estudos sobre danças circulares, através dos quais se notará a grande quantidade de adaptações das danças aos contextos da educação, saúde e lazer (OSTETTO, 2009; SILVA, M., 2015), compreendendo-as fundamentalmente como foco de transformação social e psicológica.

Além da ciranda, há diversas manifestações culturais no Brasil cujas expressões coreográficas apresentam alguma relação com a roda, como o coco, a capoeira, o candomblé, a quadrilha e o carimbó, entre outras. Dentro dessa conjuntura, é bastante comum o trânsito de informações entre as manifestações culturais, reinterpretando os elementos compartilhados com base nas experiências de cada grupo, algo que tem sido bastante perceptível na relação entre coco e ciranda (AYALA, 1999; DINIZ, J., 1960; FRANÇA, 2011; PIMENTEL, A., 2004b; RABELLO, 1979).

Entretanto, essas relações de compartilhamento não se restringem ao coco e a ciranda. Isso pode ser notado na principal variação da roda na Ciranda do Sol, uma formação espiral chamada de Cobra, vista por mim apenas em poucos ensaios do grupo. Rabello (1979) destaca que a cobra, seria uma adaptação de movimentos muito comuns nas quadrilhas juninas. Nesse movimento coreográfico [Figura 28], os cirandeiros mantêm o sentido anti-horário da roda até o momento em que um integrante solte sua mão direita e inicie um movimento pelas laterais internas da roda em direção ao seu centro, levando todo o grupo a segui-lo. Ao aproximar-se da região central, o cirandeiro que puxou a Cobra inicia o movimento de retorno, destacando-se agora o único movimento circular realizado no sentido horário para a retomada da roda em seu sentido convencional ao final do retorno.

Figura 28 - Movimento coreográfico da Cobra na Ciranda do Sol



Fonte: **Produzido pelo autor**

Assim como em dimensões estruturais dos textos, ritmos e melodias, os principais movimentos coreográficos da Ciranda expressam alguma forma de compartilhamento cultural com outras manifestações. A estrutura coreográfica da cobra apresenta movimentos bastante conhecidos por parte significativa da audiência da Ciranda, possibilitando a integração e participação coletiva na sua produção. Dessa forma, com base nas definições de Turino (2008a) sobre performance participatória, essas características compartilhadas sobre a dança contribuem para a estrutura de participação coletiva na Ciranda, mantendo aspectos fundamentais como a total possibilidade de integração, a busca por incentivar a contribuição de todos e o reforço de laços sociais.

Outro aspecto fundamental para a definição da performance da Ciranda é a centralidade da roda, constantemente reforçada pelo vai e vem dos corpos e pela presença do mestre e dos instrumentistas no espaço interno. Entretanto, há situações em que o canto e as

práticas instrumentais ocorrem em um palco ou em outro espaço próximo da aparelhagem de captação sonora. Isso só acontece quando não é possível a preparação dos equipamentos no centro da roda, o que é preferido pelos cirandeiros. Rabello (1979) já destacava tal situação ao observar cirandas em Pernambuco nos anos 1960, interpretando-a como uma intervenção da modernidade que pudesse descaracterizar a expressão cultural.

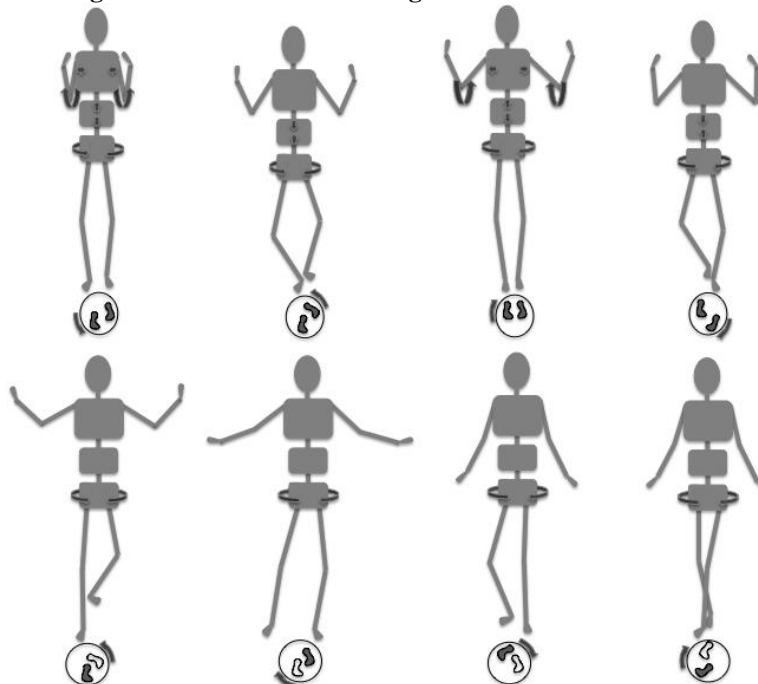
Ao lado das características compartilhadas entre danças de roda, há ainda elementos coreográficos distintivos da ciranda. A forma como os gestos de aproximação e distanciamento do centro da roda são realizados nas cirandas é bastante característico e pode ser entendido como um dos principais elementos estilísticos na definição de cada grupo cirandeiro. Nessa conjuntura, destaca-se a recorrente denominação de “dança faceira” pelo mestre Manoel Baixinho e alguns dos integrantes da Ciranda do Sol, fazendo referência aos movimentos mais cadenciados de seus corpos. Suas características se aproximam de algumas constatações de Rabello (1979) sobre as relações entre a dança e seu espaço geográfico, apontando que cirandas do litoral obedeciam a um ritmo mais lento e cadenciado enquanto nas interioranas havia a constância de ritmos mais apressados, parecidos com rituais indígenas. Desse modo, a manutenção de movimentos mais contidos e cadenciados parece manter sua relação com a proximidade com o mar e as referências trazidas por ele, uma vez que são frequentes as relações entre os movimentos dos corpos e as pancadas do mar, seja nos textos das canções ou na fala dos cirandeiros.

Os gestos convencionados e reforçados nos ensaios e apresentações da Ciranda do Sol apresentam características ligadas à economia de movimentos, buscando leveza, equilíbrio e uma relação bastante próxima com o ritmo dos instrumentos percussivos. Ao observar atentamente uma performance do grupo é possível perceber que não há uma única forma de dançar, com nuances subjetivas na composição da dança, principalmente nos momentos em que há maior participação da audiência. Entretanto, existe um delineamento mais amplo sobre os movimentos, que é comunicado de imediato na fase inicial de alguns eventos de performance, quando o grupo dança com maioria de cirandeiros que passaram pelos ensaios.

Nessa conjuntura, tem se estabelecido a concepção sobre a dança faceira da Ciranda do Sol como a forma mais contida de movimentos corporais. Ainda que esta seja a convenção sobre dança no grupo, há uma constante articulação com outros gestos mais expansivos, realizados até mesmo por seus integrantes. Desse modo, a dança faceira pode ser percebida como elemento central para se definir o estilo característico da Ciranda do Sol, sendo também importante para pensar outras formas de movimento presentes nas performances do grupo. A

Figura 29 destaca as duas possibilidades mais extremas no conjunto de movimentos da Ciranda: 1) a dança faceira, com movimentos mais contidos e cadenciados, e 2) a dança mais amplamente convencional, realizada principalmente por membros da audiência na participação das performances, com saltos e movimentos mais rápidos e amplos.

Figura 29 - Movimentos coreográficos na Ciranda do Sol



Fonte: Produzido pelo autor

Essas duas características são as mais marcantes no contexto performático da Ciranda, com outras possibilidades que transitam entre elas. Como já destacado no Capítulo 3, a primeira forma de dançar é mais restrita aos integrantes da Ciranda do Sol, pois passaram por um período significativo de formação para manter a especificidade dos gestos. A segunda estrutura de dança é pertencente a uma conjuntura convencional mais ampla, resultante de informações compartilhadas sobre a manifestação cultural da ciranda e baseada principalmente nas suas relações turísticas e midiáticas.

As duas formas mantêm relações próximas com as batidas do bombo, mas evidenciam informações distintas no que diz respeito à evidência dos tempos e distribuição dos movimentos na conjuntura rítmica estabelecida. Devido aos movimentos mais contidos e cadenciados, embora a dança faceira marque os quatro tempos do bombo com os pés, não há muita variação de intensidades. A primeira batida do bombo, sempre mais forte, não encontra movimentos corporais que reforçam sua evidência como ocorre na dança mais amplamente convencional. Ainda, embora essa primeira batida seja majoritariamente acompanhada por

movimentos da perna direita, também pode emparelhar-se com os movimentos da perna esquerda.

Acreditando que o principal elemento distintivo entre as duas formas de dança está na intensidade dos movimentos nos quatro tempos destacados pelo bombo, enfatizo os principais movimentos realizados durante tais pulsos. A dança faceira marca todos os tempos com os dois pés no chão, elevando-os nos meio-tempos em movimentos mais curtos. Entretanto, os movimentos realizados por todo o corpo enfatizam cada tempo de forma significativa, apresentando informações que dificultam uma imediata percepção de hierarquia entre eles, como variações de intensidades.

No primeiro tempo, o cirandeiro direciona-se para o centro da roda colocando o pé direito à frente, acompanhando-o com um leve giro do quadril no sentido do movimento da perna. A região abdominal parece ser levemente contraída e movimentada em um sentido vertical enquanto o peitoral é contraído em sentido horizontal. Os braços se dobram, com os cotovelos próximos do tronco, ligeiramente direcionados para frente, e as mãos ficam próximas ao ombro, sendo erguidas em poucos centímetros.

No segundo tempo, o pé esquerdo é levado para trás do direito, mas sem fazer um cruzamento de pernas, com um pequeno movimento suficiente para completar o pequeno giro do quadril iniciado no tempo anterior. Durante o movimento da perna esquerda, a direita é flexionada, fazendo com que todo o corpo componha um gesto de relaxamento e de descida, percebidos no quadril e tórax, agora relaxados e nos braços, que acompanham o sentido descendente, mas sem realizar uma abertura ampla. Mãos e cotovelos se distanciam um pouco do tronco, gerando um pequeno distanciamento entre os cirandeiros da roda e iniciando um gesto de abertura do corpo, com o tronco mais relaxado e exposto.

No terceiro tempo o pé direito é levado para trás, emparelhando-se com o esquerdo, enquanto as pernas deixam o estado de flexão. Tomando como base esses dois movimentos básicos, o quadril inicia um pequeno giro contrário ao feito nos dois primeiros tempos e o corpo alcança seu maior nível de expansão, com tórax e cotovelos mais abertos, apresentando-se mais ereto. As mãos acompanham tal abertura e são levadas um pouco para trás e para cima, mas logo voltam a abaixar-se, como se marcassem o limite de expansão do corpo na dança, indicando seu retorno próximo ao centro da roda.

Esse retorno é continuado no quarto pulso, marcado principalmente pelo passo dado pelo pé esquerdo, levemente à frente do direito, mas também sem cruzar as pernas, completando de forma cadenciada o giro de quadril iniciado no tempo anterior. Novamente a perna direita é flexionada, gerando a mesma mudança de nível e relaxamento presente no

segundo tempo. A diferença está nos movimentos dos braços, que agora direcionam-se para frente buscando retomar o sentido necessário para a repetição integral dos quatro tempos.

Diante dessa descrição, é possível perceber como elementos característicos estão presentes nos movimentos dos pés, pernas, quadril, abdome, tórax e braços. Os pés tocam o chão durante os quatro tempos. As pernas não são cruzadas e são flexionadas de forma evidente nos tempos dois e quatro, juntamente com as passadas da perna esquerda, mudando o plano coreográfico para baixo. O quadril faz leves giros, acompanhando o movimento das pernas, sendo completados a cada dois tempos. As regiões abdominal e torácica apresentam graus de contração e expansão, gerando diferentes sensações de abertura e exposição corporal. Os braços geralmente permanecem flexionados, com as mãos para cima e com pouca distância do tronco, apresentando movimentos mais contidos.

O outro movimento coreográfico, de convenção mais ampla, apresenta formas características distintas, com maior evidência da suspensão dos pés e com mudanças de plano coreográfico para cima. No primeiro tempo o cirandeiro [neste caso será provavelmente da audiência] salta na direção do centro da roda. O pé direito é colocado à frente, com a perna quase esticada, enquanto a esquerda é flexionada por trás, elevando completamente o pé correspondente, colocando-o logo atrás do joelho direito. O quadril é girado de forma rápida e evidente, projetando o lado direito do corpo para o centro da roda, enquanto todo o tronco é mantido em situação de relaxamento e expansão. Este movimento do quadril prepara quase todo o movimento de deslocamento para a direita, compondo o giro coletivo da roda. Os braços são levados à maior altura possível, ampliando significativamente o plano de atuação coreográfica.

No segundo tempo, com pouca flexão das pernas, o pé esquerdo é apoiado no chão enquanto o direito é suspenso. O giro do quadril agora se faz para retornar seu lado direito para retornar o tronco para a posição frontal, retirando a evidência dada no movimento anterior. Acompanhando o giro do quadril, o pé direito inicia uma movimentação em semicírculo a ser completado no próximo tempo. Todo o tronco permanece relaxado e expansivo. Os braços permanecem abertos e direcionam-se para baixo, buscando a linha do quadril.

No terceiro tempo o pé direito é colocado logo atrás do esquerdo, que já está sendo suspenso, apoiando apenas o calcanhar. O quadril gira seu lado direito para trás, iniciando o movimento a ser seguido pelo pé esquerdo. A perna direita é levemente flexionada, com todo o tronco ainda expansivo e relaxado. Os braços se mantêm abertos e para baixo, com um leve

movimento para trás, como se tomassem impulso para iniciar o retorno ao centro com todo o vigor.

No quarto tempo, o pé esquerdo é apoiado no chão para permitir o cruzamento das pernas, com o pé esquerdo erguido por trás, mas em uma altura menor do que aconteceu o outro pé no primeiro tempo. Esse cruzamento promove um giro do corpo no sentido esquerda-direita, que é reforçado pelo quadril, deixando o lado esquerdo do corpo mais evidente para o centro da roda. Os braços iniciam o movimento para o salto no centro da roda, com o tronco inclinado para frente, aumentando o impulso de todo o corpo para o retorno aos movimentos do primeiro tempo.

Por uma perspectiva comparativa é possível perceber como as características da dança mais amplamente convencional é distinta daquela assentada no contexto específico da Ciranda do Sol. Os pés são apoiados individualmente no chão, proporcionando maior amplitude de movimento às pernas, que apresentam cruzamentos. Ainda, as pernas só apresentam flexões maiores quando suspensas, evitando planos coreográficos mais baixos e proporcionando planos mais altos ao realizarem saltos quando iniciam os primeiros tempos. O quadril realiza giros mais evidentes, produzindo os movimentos de deslocamentos com distribuição distinta entre os quatro tempos. Abdome e tórax permanecem relaxados e expansivos durante todo o movimento coreográfico. Os braços se mantêm abertos e com maior distância do tronco, gerando maior amplitude de movimentos e de plano coreográfico ao serem erguidos para cima em associação com os saltos realizados.

Esses dois movimentos coreográficos representam aspectos convencionais estruturantes da performance da Ciranda. Ainda que haja uma preferência pela forma mais contida por parte dos membros da Ciranda, não há qualquer forma de exclusão de outras possibilidades coreográficas. Nesse sentido, a densidade de informações, outra característica marcante das performances participatórias (TURINO, 2008a), é reforçada pela diversidade de movimentos aceitos na composição da dança cirandeira. Embora haja uma estrutura convencional, a performance tende a uma “forma aberta” (TURINO, 2008a, p. 37), mas com aspectos que alcançam algum grau de recorrência, gerando um constante diálogo entre os sujeitos presentes na construção de uma experiência coletiva.

Quando essa experiência coletiva alcança níveis significativos de engajamento, ao final de algumas apresentações, a Ciranda do Sol toca de uma a quatro músicas em ritmo de coco. Nesses momentos a roda é desfeita e parece haver mais oportunidades de interações específicas, com pequenos grupos de pessoas. A roda se desfaz e todos são levados a dançar o coco da forma que for possível, sem aparência de qualquer grau de exigência sobre os

movimentos realizados. Embora não se expresse qualquer expectativa de que todos dançam de forma próxima a alguma convenção, a maioria dos que se aventuram nesse momento festivo parecem dançar com segurança e divertimento.

7.2 A experiência sensível

Assim como na Barca, a experiência sensível no contexto da Ciranda permeia as dimensões estruturantes de suas ocasiões de performance, articulando interações e experiências. Entretanto, a organização de sons, cores, movimentos e outros aspectos sensíveis na performance da Ciranda é produzida de formas distintas, com aspectos característicos de sua realidade cotidiana. Nessa conjuntura, destaco aqui os aspectos mais evidentes e as formas interativas que os acompanham no contexto performático da Ciranda do Sol.

7.2.2 Sonoridades e suas formas de interação

A Ciranda do Sol apresenta sonoridades representativas de seu processo sociointerativo, pois seus instrumentos e vozes estão imersos em contextos mais amplos de produção de significados. Essas significados giram principalmente em torno de representações sobre o nordeste e manifestações da ciranda em geral. Assim, acredito que associação de sonoridades coletivamente reconhecidas como características de uma cultura cirandeira e nordestina proporcione ao grupo o estabelecimento de algumas de suas principais formas de interação. Nessa conjuntura, destaco a sonoridade das vozes cantadas e dos instrumentos como principais fontes de compreensão das formas pelas quais a Ciranda do Sol toma parte em representações sociais mais amplas e as imprime em seu processo interativo de performance.

O canto na Ciranda apresenta duas formas evidentes de produção sonora. A primeira delas se refere ao canto solo do mestre Manoel Baixinho e a segunda diz respeito ao canto coletivo empreendido pelas respostas em coro, envolvendo membros do grupo e da audiência. Entendo que essas duas formas de produção sonora por meio da voz estão relacionadas principalmente a uma estética representativa de proximidades e identificações com outras práticas da cultura popular nordestina e com expectativas sobre a prática coletiva da ciranda.

O canto solo é de responsabilidade do mestre Manoel Baixinho. A sonoridade do mestre é resultante de uma voz cantada no registro modal do tipo misto, usando os sub-registros médio [glótico] e alto [cabeça], priorizando uma emissão com forte evidência das

ressonâncias nasais⁴⁸. Tais características apresentadas em sua voz cantada enfatizam harmônicos agudos, proporcionam boa projeção sonora e conferem uma sonoridade metalizada. A preferência do mestre por cantar com articulações rítmicas baseadas na duração das vogais proporciona a maior evidência de sua sonoridade nasal, que é bastante explorada por ele.

Acredito que essa sonoridade do canto solo produzida pelo mestre Manoel Baixinho é bastante próxima da construção social de uma nordestinidade. O termo nordestinidade é usado por Trotta (2013, 2014) para se referir ao conjunto de representações identitárias sobre ser nordestino em torno de sonoridades do forró e dos temas e contextos sociais com os quais tais representações se relacionam. Nesse mesmo sentido, entendo que a forma de canto do mestre Manoel Baixinho é associada às referências textuais das canções sobre espaços, temas e comportamentos ligados às representações do nordeste. Adicionalmente, sua estética vocal é bastante próxima do que é apresentado por repentistas e emboladores, coletivamente reconhecidos como representantes de uma cultura nordestina. Nesse sentido, por constante relação temática e de proximidade com possíveis experiências sensíveis com outras práticas culturais entendidas como nordestinas, a sonoridade vocal do mestre é cercada de representações sobre o nordeste, lhe atribuindo características referenciais sobre ele.

Acredito que a proximidade sonora entre o canto do mestre e outras práticas musicais como a embolada e o repente [ou cantoria de viola] aconteça principalmente pelo reforço de uma sonoridade resultante de técnicas provavelmente desenvolvidas em função das situações interativas de tais manifestações. Até mesmo o timbre vocal está relacionado aos ajustes musculares realizados por um indivíduo em longo prazo, embora seja dependente das suas características anatômicas e funcionais (SALOMÃO, 2008). A ciranda, a embolada e o repente se desenvolveram em ocasiões de performance de caráter comunitário, sem amplificação sonora de suas vozes e instrumentos, gerando a necessidade uma forte e clara emissão sonora para ser ouvido e entendido por sua audiência. Essas características são bastante evidentes nos registros médios e altos associados à ressonância fortemente anasalada. Assim, entendo que as sonoridades resultantes desse processo foram recorrentemente associadas à sua conjuntura interativa, promovendo a construção de representações sobre elas.

A sonoridade do canto em coro é mais flexível, dependente de cada ocasião de performance e fortemente voltada para a expressão e promoção da coletividade. Nesse

⁴⁸ Os termos e focos de análise vocal foram adaptados do trabalho de Machado (2012), que analisou cantores e canções da música popular, apresentando informações que considere importantes e suficientes para abordar as características sonoras da voz de Manoel Baixinho.

sentido, as expectativas em relação à participação coletiva são mais fortes e presentes do que as exigências a respeito da manutenção de tonalidades e da afinação, por exemplo. As características sonoras do coro transitam entre os sub-registros médio e alto, com predominância de vozes femininas e de crianças, com maior leveza e com menor evidência de emissões frontais e anasaladas. Entretanto, tais características podem mudar em eventos de performance com maior presença e participação de pessoas com características vocais distintas.

O canto coletivo, nesse contexto, configura-se como possibilidade de maior inserção e participação da audiência, que percebe a resposta dada pelos cirandeiros e compreende a abertura para sua contribuição no canto. Assim, o cantar em conjunto representa parte significativa da interação promovida em performance, colocando os sujeitos em contato com representações sobre suas diversas experiências.

Ainda que o canto em coro seja parte significativa da expressão de coletividade da Ciranda, há alguns membros entendidos como responsáveis por sua manutenção. Isso acontece para que se tenha alguma referência constante das letras e estrutura do canto. Nesse sentido, é recorrente a participação de Tina, Lílian e Naldinho, que respondem aos cantos com maior projeção vocal, tornando possível sua assimilação por parte dos outros agentes de performance.

Há a expectativa de que tanto o canto em solo quanto em coro recebam amplificação sonora nos eventos de performance. Mesmo quando há apenas um microfone, o mestre Manoel Baixinho divide seu uso com Tina, Lílian ou Naldinho. Não foram observados eventos de performance sem amplificação sonora da voz, o que aconteceu algumas vezes no que diz respeito aos instrumentos.

A sonoridade instrumental da Ciranda do Sol está associada principalmente aos seus elementos identitários. O bombo, caixa e ganzá são entendidos nos contextos cirandeiros como os instrumentos básicos da manifestação (DINIZ, J., 1960; PIMENTEL, A., 2004b; RABELLO, 1979; SUASSUNA *et al.*, 1997). Assim como associamos a reunião de baixo, guitarra e bateria a sonoridade do rock ou zabumba, triângulo e sanfona ao forró, também é possível realizar o mesmo processo de identificação para a Ciranda. Entretanto, como composição instrumental também é encontrada em grupos de coco de roda (AYALA; AYALA, 2000), sua percepção visual também pode gerar uma expectativa de sonoridade que é bastante próxima dos cocos.

Os instrumentos da Ciranda do Sol, com ou sem amplificação sonora, apresentam forte intensidade sonora quando tocados nos ensaios e eventos de performance. Assim,

associam-se às características vocais do mestre e do canto coletivo na busca por se fazer ouvir diante de diversas situações de performance. Essa característica proporciona ao grupo a maior possibilidade de ocupação do espaço. Sons com maior intensidade ocupam maior espaço no ambiente e precisam de mais energia e movimento por parte de seus produtores (TAGG, 2013). Dessa forma, a forte intensidade sonora da Ciranda do Sol se associa ao conjunto de movimentos necessários para sua produção, gerando uma crescente sensação de entrega e participação dos agentes na construção da performance. A intensidade se associa a aspectos característicos de performances participatórias destacados por Turino (2008a), como a forma aberta, a repetição, a estrutura responsorial e as súbitas variações rítmicas sem desfazer o ritmo básico, entre outros aspectos. Assim, a sonoridade produzida é tanto o resultado quanto o processo da busca pela integração e interação dos sujeitos na composição da performance.

Enfim, a forma como a Ciranda do Sol articula os sons das vozes e instrumentos gera uma sonoridade específica, relacionada a um conjunto de representações sociais importantes para a interação com a audiência. A (re)produção de uma ideia de nordestinidade parece mais evidente no canto solo, com proximidades técnicas e estéticas com outras manifestações culturais reconhecidas como nordestinas, enquanto a busca pela coletividade está manifestada mais abertamente no canto em coro, que possui caráter inclusivo e menor exigência técnica. A forte intensidade sonora dos instrumentos, principalmente quando associada ao canto e auxiliada pelos processos de captação e sonorização eletrônica, é entendida como aspecto importante para a produção de um impacto sonoro no contexto performático, importante para o processo de coletivização das práticas.

7.2.4 Visualidades e suas formas de interação

Assim como no contexto da Barca, as visualidades na performance da Ciranda são fundamentais para a organização e vivência das experiências interativas. Como já destacado em discussões anteriores, os aspectos visuais informam os sujeitos de forma imediata, antes mesmo que se ouçam as primeiras notas, gerando expectativas sobre o processo, constituindo a percepção de uma situação de performance. Nesse contexto, a percepção visual dos instrumentos, das vestes, dos corpos e de suas expressões proporciona aos sujeitos as suas primeiras interpretações e decisões sobre o desejo ou necessidade de engajamento.

Entretanto, a Ciranda do Sol apresenta menor densidade de informações visuais pré-estabelecidas do que a Barca, que possui variadas caracterizações, acessórios e elementos cênicos. Um aspecto visual aberta e coletivamente convencionado no contexto da Ciranda é o

uso de camiseta com o nome do grupo para todos os integrantes e da saia de chita para as mulheres. Outros aspectos visuais são determinados pela estrutura de cada ocasião de performance. Nesse sentido destaco aqui o processo interativo a partir dos aspectos visuais do espaço de performance, das vestes, das intervenções gestuais no processo interativo e das percepções diante das expressões corporais de engajamentos no contexto de performance.

A definição visual do espaço de performance é gerenciada pela organização da roda e pela localização do grupo instrumental. Nesse sentido, há pelo menos três possibilidades de organização espacial na definição dos campos visuais da Ciranda. A primeira delas se refere à estrutura mais comumente descrita na literatura, constituída pela roda e pelo grupo instrumental em seu centro. A segunda é formada pela roda e pela orquestra como grupos separados, mas em um mesmo plano, ambos no chão. A terceira acontece quando a orquestra se apresenta em um palco, em um plano superior, com maior visibilidade. Não observei situações de performance em que todo o grupo se apresentasse sobre um palco.

Acredito que a organização espacial em torno do palco é um dos elementos mais representativos das relações com a contemporaneidade. A presença do palco em uma ocasião de performance promove uma estrutura interativa que o centraliza como campo de visão, gerando expectativas específicas sobre a performance e organizando a experiência em torno dele. Na literatura sobre a ciranda, o palco tem sido elemento representativo das relações da manifestação com as ordens contemporâneas da política, do turismo e da economia. França (2011) aponta alguns exemplos ao destacar situações em que manifestações cirandeiras se apresentavam em palcos de comícios em campanhas políticas; ao apresentar momentos de exigência de padronização de cores e roupas por se apresentar em palcos de festivais; e ao discutir os sentimentos de estranhamento de alguns cirandeiros que percebiam que não se apresentavam mais no chão.

No contexto da Ciranda do Sol, embora o palco exerça uma força construída pela hegemonia das performances apresentacionais, há um diálogo visual interessante entre o palco e o chão. Nos eventos de performance com estrutura de palco que presenciei, a localização do mestre e do grupo instrumental no palco não me pareceu tomar a atenção total dos presentes. Os membros da audiência que não estavam integrando a roda, dividiam, sem dificuldade ou incômodo aparente, a sua atenção com os grupos visualmente separados, mas bastante integrados na construção coletiva das sonoridades, movimentos e de todo o processo interativo.

Nas situações em que não havia a presença de um palco, tornava-se mais evidente a expectativa de participação, pois me parecia mais possível um escape de atenção visual para

algo que não fosse a roda. Nessa conjuntura, parece sempre haver um convite para integrar a roda e contribuir de forma mais efetiva para a produção da performance. Em algumas situações eu notava que pessoas da audiência que integraram a roda desviavam seu olhar do centro para fora do círculo, buscando alcançar visualmente algum conhecido, acompanhando esse gesto com um sorriso ou qualquer expressão facial de satisfação e convite. Entretanto, nem todos estão dispostos a integrar a roda e geram informações visuais sobre sua condição, às vezes cruzando os braços e respondendo com expressões visuais de contentamento em manter-se apenas observando; outras vezes empunhando um smartphone e filmando ou fotografando, demonstrando alguma outra ocupação que o impedisse de integrar a dança. Embora nem todos integrem a roda, a sensação de que todos participam é constante, pois seus gestos, expressões e maiores ou menos movimentos corporais assim o indicam.

A padronização do vestuário é não era algo amplamente convencionado por volta dos anos 1960, mas alguns grupos tinham a preocupação em definir alguns aspectos das vestimentas em períodos específicos, como nas festas juninas, com o traje “à matuta” e o chapéu de palha, como aponta o estudo de J. Diniz (1960). Entretanto, convenções mais amplas sobre o uso de roupas que identificassem os grupos cirandeiros começaram a emergir de forma mais evidente com o surgimento dos Festivais de Ciranda, no Recife entre os anos 1960 e 1980 (FRANÇA, 2011). Diante dessa conjuntura, aliada a outros aspectos de cada contexto específico, acredito que se criou e se ampliou uma ampla expectativa de que os grupos cirandeiros sejam “tipicamente” ou “caracteristicamente” trajados.

Na Ciranda do Sol, as roupas utilizadas pelos cirandeiros também apresentam importantes funções na constituição de sua visualidade. O caráter identitário e definidor dos integrantes do grupo é algo bastante evidente. Assim, as camisetas com o nome do grupo e as saias de chita [Figura 30] auxiliam na identificação dos membros e na percepção visual da Ciranda como uma unidade social distinta no contexto performático.

Figura 30 - Vestes da Ciranda do Sol

Fonte: Arquivo PENSAMus

Embora haja a preocupação de representar a unidade do grupo, o uso das vestes que o caracterizam não pressupõe uma clara divisão entre cirandeiros e audiência nos eventos de performance. Acredito que os princípios para sua definição estão baseados na busca por formas de gerenciar a interação social nos contextos de performance. A identificação visual me parece resultante de três aspectos: 1) as necessidades de se apresentar como unidade cultural bem definida em função de exigências das instituições ligadas à manutenção e incentivo de grupos de cultura popular, como a definição clara de seus membros constituintes, entre outros aspectos; 2) as necessidades do próprio grupo em se apresentar de forma organizada, com identificação de seus membros, como resposta a uma expectativa de performance presente nas suas audiências, com as quais o grupo espera interagir; e 3) as expectativas de identificação visual e sobre os efeitos das vestes no contexto de performance, geradas em uma rede sociocolaborativa mais ampla, construída por meio de outros grupos cirandeiros ao longo dos tempos e por meio de outros grupos de cultura popular próximos da Ciranda do Sol, como grupos de coco. Nesse contexto, embora também existam motivações ligadas ao contexto político de incentivo aos grupos, entendo que as camisetas servem como uma identificação direta do grupo e as saias ou todo o conjunto de vestes compõem outros aspectos gerados na interação performática, auxiliando na percepção e nos efeitos dos movimentos corporais.

As vestes servem como elemento de apoio visual na busca de referências por parte da audiência, encontrando aportes para compreender a dinâmica da performance e estabelecer seus movimentos diante disso. Associando-se a tais aspectos, além dos movimentos corporais coreográficos já discutidos anteriormente, há outros comportamentos corporais importantes para auxiliar a audiência na integração da performance. Destaco aqui os gestos auxiliares realizados pelos cirandeiros, em especial aqueles produzidos pelo mestre Cirilo no processo de interação com os integrantes da roda [Figura 31].

Figura 31 – Cirilo [vestido com calça branca] em interação com integrantes da roda



Fonte: Arquivo PENSAMus

Cirilo apresenta constantes intervenções visuais durante os eventos de performance, indicando aos integrantes da roda como prosseguir nos movimentos. Como apontado no Capítulo III, essa prática não se constitui como uma exigência, baseada em um modo correto de se dançar. Cirilo repete os movimentos da dança faceira sem integrar a roda, em algum espaço que ele possa ser visto pelas pessoas que entraram na dança. Acredito que esse processo representa um diálogo entre os sujeitos, caracterizando tais gestos mais como indicativos do que normativos.

Com base nas reflexões de R. Bauman (1975), acredito que essas características visuais apresentam-se como uma forma metacomunicativa da performance. Embora o mestre Cirilo esteja dançando como os demais cirandeiros, ele se apresenta como um elemento visual distintivo no contexto interativo, com maior evidência de suas intenções de informar aos presentes algumas convenções a serem colocadas em diálogo. Assim, Cirilo tanto dança quanto gera informações sobre os comportamentos coletivos na performance.

Outro aspecto visual importante para o processo interativo na performance da Ciranda diz respeito às percepções geradas sobre as formas de engajamento no contexto da performance. O constante redimensionamento da roda, geralmente cada vez maior e mais movimentada proporciona uma percepção visual de integração bastante convidativa à participação. Há casos em que se torna necessário ter mais de uma roda, com uma ou mais rodas internas, produzindo uma sensação ainda maior de coletividade.

Acredito que os aspectos visuais aqui elencados, dentre outros não discutidos, estão relacionados e centralizados pela busca pela interação e coletivização da prática performática. Embora os cirandeiros sejam definidos por suas vestes, geralmente não há uma constante distinção entre eles e sua audiência no decorrer do evento de performance. A visualidade da Ciranda do Sol auxilia no processo interativo, estabelecendo convenções distintas para cada situação de performance, mas sempre gerenciadas pelo grupo. Nesse sentido, na fase inicial da performance a organização espacial define campos de visão e formas de contato, enquanto as vestes auxiliam os cirandeiros a chamarem a atenção das pessoas para seus gestos comunicativos no processo de estabelecimento de convenções sobre movimentos. Na medida em que o evento de performance se desenvolve, o espaço pode ser redefinido pela entrada das pessoas na roda, enquanto os gestos do mestre Cirilo procuram manter parte do diálogo sobre as convenções. Aproximando-se das partes finais da performance, os elementos visuais mais significativos são produzidos pela coletividade da roda, apresentando os resultados dos diálogos interativos entre palco sonorizado, chão pisado, corpos em contato, olhares trocados, saias rodando etc. Nesse contexto fortemente coletivizado, parece haver pouco espaço para gestos individuais. Entretanto, talvez por essa característica inclusiva, cada sujeito possa sentir sua individualidade contemplada de alguma forma.

7.2.5 Outras dimensões sensíveis

Como apontado no Capítulo V, há grupos de cultura popular em que elementos sensíveis ligados ao tato, ao olfato e, principalmente, ao paladar são fundamentais para o processo de performance. Geralmente tais grupos apresentam relações próximas com contextos religiosos, dentro dos quais se prestam oferendas e agradecimentos às entidades divinas em forma de flores, bebidas e alimentos. Alguns exemplos podem ser encontrados em estudos que apresentam, ainda que de forma passageira e tangencial, alguma associação entre as práticas musicais e os momentos de oferta ou consumo de alimentos. Nesse conjunto, é

possível apontar estudos sobre o santo daime (REHEN, 2007), umbanda (BORGES, 2006), candomblé (ALMEIDA JÚNIOR, 2002) e congado (RIBEIRO, F., 2011), entre outros.

Na Ciranda do Sol, tais elementos sensíveis não apresentam clara evidência ritual e performática como nos estudos citados. Entretanto, acredito que dimensões táteis, olfativas e do paladar compõem o conjunto de apreensões físico-corporais para a imersão dos sujeitos nos contextos de performance. Certamente essas dimensões são mais flexíveis do que as visuais e sonoras, tratadas anteriormente. Cada situação de performance irá determinar, para cada sujeito, a importância desses aspectos na construção de sua experiência.

Entendo que a relação entre cada sujeito e a situação de performance é determinante para as relações com as dimensões sensíveis menos evidentes. Nesse sentido, destaco aqui minha experiência e perspectivas sobre experiências de outras pessoas em um evento de performance como centro de reflexão e como forma de enfatizar tais dimensões, a saber: o evento cultural promovido pelo CPC no dia 30 de julho de 2016, no bairro dos Novais.

Naquele dia, Wagner e eu fomos buscar o mestre Manoel em sua casa e leva-lo para o evento, marcado para começar as 18h. Chegamos às 17h. Logo de início, percebo que algumas pessoas preparam o ambiente, montando o som, organizando algumas cadeiras para os mais idosos e separando os materiais para a estrutura de apresentação do babau. Acredito que já nessa fase de preparação os corpos alcançam um estado de tensão e atenção devido à proximidade das apresentações. O peso das caixas de som recai sobre alguns, a poeira das cadeiras a ser retirada recai sobre outros e a lógica de montagem do palco para os bonecos do babau fica sob a responsabilidade de outros. Cada sujeito constrói sua memória corporal no processo de performance. Nesses momentos, Wagner e eu ajudávamos no que fosse possível, com as cadeiras, com os cabos dos microfones, com os pedestais...

Depois de um atraso de mais de uma hora, começa a primeira apresentação, da Lapinha Jesus de Nazaré do Mestre José Maciel de Souza. Nesse momento, o que mais me marcou foi o fato de que logo após a primeira música do grupo, começou a chover. As pessoas continuaram por um bom tempo em seus lugares, o grupo tocando, cantando e dançando; e as pessoas assistindo, retribuindo com palmas e outras expressões de satisfação. Em mim, a chuva caía e reforçava a perspectiva de que aquilo era importante para as pessoas, o que me fazia pensar: será que a chuva causa alguma sensação diferente e promove ou reforça outras memórias nessa vivência musical? Enfim, naquele momento eu não tinha respostas, mas percebia que era algo importante. A chuva continuou, o grupo finalizou mais cedo sua apresentação e todos esperaram que ela diminuísse. Assim, seguiram-se outros grupos.

Não vimos todas as apresentações, pois decidimos ir lanchar para aguentar durante toda a noite, que prometia ser longa. A intenção era comprar algo rapidamente e voltar nossas atenções para o evento. Como as barraquinhas mais próximas tinha apenas salgados para vender, decidimos ir à lanchonete da esquina e pedir cachorro-quente. Wagner e eu estávamos sentados quando chegou Antônio, membro do CPC e brincante do Boi de Reis Estrela do Norte, do Mestre Pirralhinho. Nesse momento começaram para mim o momento mais importante da noite, pois fui atravessado por um conjunto de sensações marcantes que me fizeram entender melhor aquela situação comunitária de performance.

Enquanto aguardávamos nosso lanche, começou a apresentação do Babau do mestre Vavau [Edvaldo Nascimento da Cunha], a uns quarenta metros de onde estávamos, o que fez transitar minha atenção entre nossa conversa e as risadas cada vez mais altas do público diante dos bonecos João Redondo e Benedito. Assim, com a chegada dos cachorros-quentes e com o desenrolar de nossa conversa, minha cabeça parecia inundada de sensações que convergiam para a vida comunitária do bairro expressada e produzida pela cultura popular. Antônio nos contou sobre como a cultura popular o tirou das drogas e transformou sua vida e a realidade de sua comunidade ⁴⁹. Nesse momento, o simples ato de me alimentar, compartilhando histórias de vida, se tornou um momento de forte significado, articulando sabores, sons e toques [aquela mão no ombro ou aperto de mãos durante as despedidas contou muito!].

Terminamos nosso momento de lanche e de conversa, voltando para a rua, pois a Ciranda do Sol já ia começar sua apresentação. Participei de todas as situações posteriores com aquele momento na cabeça e com a sensação de que um simples cachorro-quente me proporcionou algo parecido com um “*anthropological blues*” (DA MATTA, 1978). Este termo, utilizado por Da Matta (1978) para refletir sobre o ofício do etnólogo a partir da incorporação de aspectos extraordinários no campo das suas rotinas oficiais, reflete minha sensação de atravessamento entre informações estranhas e familiares no entendimento do processo interativo da performance. A centralidade daquela experiência sensível nos libertou de outras motivações para um engajamento, possibilitando-nos a interação e a troca de experiências de vida, construindo em cada um novas experiências. Isso me pareceu muito próximo de quando ouvimos os grupos de cultura popular tocarem nas ruas. Das fronteiras e do estranhamento daquela situação eu comecei a acreditar mais na perspectiva de que,

⁴⁹ Mais informações sobre Antônio e sobre a realidade comunitária da cultura popular e do CPC no Bairro dos Novais estão acessíveis no documentário Brincantes Visionários, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7QrRKL7Yt8w>

mediados por experiências sensíveis, nós evocamos, compartilhamos e produzimos outras experiências por meio das interações em performance.

Diante dessa conjuntura, entendo que as dimensões sensíveis como estas descritas não fazem parte de toda ocasião de performance da Ciranda. Não há expectativas coletivizadas ou convenções claras sobre sabores, sensações táteis ou olfativas a serem sentidas. Entretanto, essas dimensões podem fazer parte de algumas situações de performance, nas quais um ou mais indivíduos podem lhes atribuir algum tipo de valor específico, transformando-as em aspectos significativos para sua experiência de performance.

CAPÍTULO VIII

Práticas musicais contemporâneas da cultura popular: interações, significados e experiências musicais em performance

Este capítulo retoma as questões fundamentais deste trabalho para refletir sobre as dimensões contemporâneas da performance musical da Barca e da Ciranda. Mais do que discutir quais são essas dimensões, já refletidas em cada capítulo, penso aqui, de forma mais específica, sobre alguns *porquês* dessas características. Para isso, destaco quatro categorias discursivas que transversalizam o trabalho de forma a compreender como sujeitos e coletividades constroem o processo performático contemporâneo dos grupos de cultura popular na realidade de João Pessoa.

8.1 Interações socioculturais na realidade contemporânea

As interações sociais envolvendo a Barca e a Ciranda têm sido discutidas neste trabalho como elementos importantes para o desenvolvimento e entendimento de suas práticas musicais. A música nestes contextos é resultante do encontro de pessoas, com suas representações, ações e interpretações sobre si, sobre o outro e sobre suas relações. Assim, as macro e microestruturas da interação social têm possibilitado a construção de uma complexa rede de sociabilidades que permeia a performance musical dos grupos, colaborando para sua estruturação.

Como discutido no Capítulo I, a configuração atual das redes sociocolaborativas dos grupos é resultante de um processo de às ordens contemporâneas das relações culturais na região metropolitana de João Pessoa. Ordens estas que estão bastante próximas de outros contextos da cultura popular no Brasil, como é possível notar em alguns dos estudos etnográficos analisados no Capítulo IV. Nessa conjuntura, a instituição das redes sociocolaborativas nos contextos da Barca e da Ciranda apresenta-se como representativa das formas contemporâneas de interação social na construção da performance.

Acredito que a constituição dessas redes sociocolaborativas pode ser pensada como uma busca pela constituição de um tipo específico de comunidade. Utilizo o termo comunidade de forma próxima das perspectivas de Zygmunt Bauman (2003), entendendo-a como uma forma de encontrar equilíbrio entre as sensações de segurança e liberdade no mundo contemporâneo. Para Z. Bauman (2003), a comunidade carrega em si as representações de segurança, aconchego e proteção. Entretanto, é algo que não está

plenamente ao nosso alcance, mas que buscamos constantemente. Se conseguíssemos alcançar a vida plena em comunidade, nos temos de Z. Bauman (2003), teríamos um alto preço a pagar, dispensando nossa liberdade, autonomia, direito à autoafirmação e identidade. Assim, constituir e fazer parte de uma comunidade é uma troca, ganha-se segurança e perde-se liberdade.

Como uma comunidade no sentido pleno pensado por Z. Bauman (2003) é inalcançável, as comunidades que conseguimos estabelecer apresentam-se como aproximações de seu modelo teórico, possibilitando-nos, em alguma medida, evitar a prisão de viver apenas em nosso contexto comunitário e nos comunicar e interagir com outros indivíduos não pertencentes a ele. Entretanto, permanece a lógica da negociação entre segurança e liberdade, pois quanto mais estivermos fora de nossas comunidades, mais livres seremos e menos seguros estaremos.

Nessa perspectiva, as redes sociocolaborativas contemporâneas da Barca e da Ciranda representam estruturas comunitárias mais amplas, tanto resultantes quanto promotoras de processos de negociação sobre extensões e retrações das fronteiras sociais de cada grupo. Os contextos contemporâneos de performance, baseados principalmente nas estruturas hegemônicas dos formatos de apresentação implicam uma série de relações pouco frequentes nas práticas musicais da cultura popular até a década de 1980, mas já em transição desde os anos 1960. As estruturas das comunidades passaram a se compor não apenas das pessoas geograficamente próximas, mas também de sujeitos ligados à instituições e com interesses diversos, pertencentes ou não ao seu bairro, cidade ou região. Nesse contexto, a abertura geográfica significa abertura social, desenvolvendo redes sociocolaborativas mais amplas e diversificadas.

Assim, o que se espera na busca por se ampliar a noção de comunidade para uma ampla rede sociocolaborativa é que os grupos possam interagir de forma mais harmoniosa e menos desequilibrada com o poder público; que seus mestres tenham reconhecimento social e possam levar uma vida digna; que seus participantes mantenham suas motivações em participar da cultura popular; e que seus grupos sociais mais próximos encontrem significados em suas práticas culturais, entre outros aspectos. A liberdade a ser agenciada nessa busca chega a ser metafórica em alguns aspectos, mas é mais facilmente perceptível nos processos de negociação de cachês, de exigências para contratos, do espaço, tempo e estrutura das apresentações etc. Enfim, acredito que a constituição atual da rede sociocolaborativa dos grupos é resultante da busca por obter certo grau de controle sobre as condições e desafios do

mundo globalizado, pois, concordando com Z. Bauman (2003), esse controle só pode ser alcançado coletivamente.

Essa organização coletiva acontece em torno das práticas músico-culturais da Barca e da Ciranda, levando-nos a entender que a rede sociocolaborativa é agenciada pelos interesses específicos de sujeitos e coletividades sobre tais práticas. Essa característica faz com que os grupos sejam entendidos como produtores das experiências centrais desse processo sociointerativo mais amplo, o que me levou a pensar a rede sociocolaborativa como parte da Barca ou da Ciranda, ou ainda, a pensar os grupos e suas redes como uma unidade.

Encontrei em Blacking (2007) a definição que melhor organizou minhas reflexões sobre essa conjuntura. Assim, entendo essas unidades socioculturais constituem tipos específicos de comunidades, compostas por cada grupo e sua rede sociocolaborativa mais ampla, definindo-as aqui como “grupos sonoros”. Blacking (2007) definiu o termo grupo sonoro como “um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com idéias comuns sobre a música e seus usos” (p. 208). Ainda, segundo Blacking (2007), é possível que o pertencimento a esses grupos coincida com outros aspectos culturais ou sociais [como a linguagem ou classes sociais], mas não se restringe a eles, podendo transcendê-los.

A perspectiva de Blacking (2007) é importante por nos apresentar uma forma distinta de organização das interações na rede sociocolaborativa. Embora as comunidades locais geralmente relacionadas às práticas da cultura popular sejam caracterizadas como subalternas, sua rede sociocolaborativa, constituinte de um amplo grupo sonoro pode englobar pessoas e instituições mais próximas de contextos social, cultural e economicamente dominantes. Portanto, com base em Blacking (2007), entendo que os grupos sonoros da Barca e da Ciranda podem ser compostos por uma diversidade de membros, mesmo que divididos em outras circunstâncias.

A constituição das redes sociocolaborativas como comunidades, no sentido atribuído por Z. Bauman (2003), associando-se à perspectiva da centralidade na música e a consequente definição como grupos sonoros evidencia a complexidade interativa da performance musical neste estudo. As interações sociais em torno das práticas musicais da Barca e da Ciranda são profundamente complexas em termos de interesses sociais, políticos e econômicos. Os membros desse grupo sonoro pertencem a outras redes de sociabilidade que podem ser bastante distintas e às vezes antagônicas. Por exemplo, Emílson Ribeiro tem transitado bastante entre as relações comunitárias mais restritas de alguns bairros de João Pessoa e as relações políticas mais amplas na cidade, que muitas vezes representam fronteiras para as práticas musicais dos grupos. Nesse contexto, Emílson passa a ser um elemento de

negociação entre os grupos e as instituições políticas na obtenção do equilíbrio entre liberdade e segurança. Assim também pode ser pensado a respeito da atuação do CPC, do CTPC ou da AACC.

Um aspecto analítico importante sobre as redes sociocolaborativas é a perspectiva diacrônica sobre ela. A atuação dessas redes acontece desde as primeiras interações sociais em torno dos grupos enquanto grupos sonoros. Assim, acredito desde a organização inicial dos grupos houve alguma forma de interação de perspectivas, informações e experiências entre a prática cultural emergente e outras já existentes, constituindo suas primeiras convenções, que passaram a incorporar significados na vida diária. Nesse sentido, entendo que a constituição desses grupos sonoros promove um conjunto de convenções e expectativas que atuam na construção da performance da Barca e da Ciranda.

Embora haja amplo consenso de que a performance deve ser abordada de forma sincrônica [e disto não há discordância], tenho defendido neste trabalho uma perspectiva analítica diacrônica sobre o fenômeno performático. Isso não quer dizer, entretanto, que cada performance não seja única. Acredito que as perspectivas diacrônicas nos ajudam a entender as ocasiões de performance [estruturas convencionadas] e as perspectivas sincrônicas nos auxiliam no entendimento das situações de performance [interpretações e ações]. O caráter analítico diacrônico proporciona a compreensão das principais convenções que nos permitem identificar a performance como tal e a diferenciar suas práticas. A repetição é uma das características evidenciadas na literatura para apontar a distintividade e possibilidade de reconhecimento de uma performance (BUCHANAN, 2014; KAPCHAN, 1995; SCHECHNER, 2003). Nesse sentido, a estrutura básica de funcionamento e caracterização da performance só pode ser estabelecida na recorrência das interações. Diante do processo recorrente de atuação de uma rede sociocolaborativa, vem sendo definidas as estruturas da performance, os principais agentes performáticos e suas funções, as formas de registro e de transmissão musical, as principais formas de organização social em torno das práticas musicais e demais convenções coletivamente aceitas no contexto performático.

Essa diacronicidade pode ser percebida em categorias conceituais como as convenções, discutidas por Becker (1982), ou no comportamento restaurado, evidenciado nos pensamentos de Schechner (2003). Acredito que os dois termos se aproximam do conjunto de expectativas sobre a performance que são coletivizadas por meio da rede sociocolaborativa, gerando estruturas básicas para a existência e reconhecimento do fenômeno performático. Por meio da atuação da rede sociocolaborativa são construídas expectativas sobre como se constitui a performance. Essas expectativas são colocadas em interação e são ressignificadas

em cada situação de performance, só alcançando novas formas por meio da recorrência e aceitação coletiva de situações semelhantes.

Nesse sentido, as redes sociocolaborativas têm atuado na construção e manutenção de convenções estruturais da performance, que são colocadas em interação com os agentes de performance. As estruturas de comportamento social, técnico ou estético descritos nos Capítulos VI e VII são reconhecidas, compreendidas e significadas a partir dos processos de interação em torno das experiências sensíveis. Essas duas perspectivas sobre a performance podem ser mais bem entendidas na constituição das ocasiões e situações de performance dos grupos na contemporaneidade.

Como já descrito nos capítulos anteriores, as ocasiões de performance na realidade contemporânea da Barca e da Ciranda podem ser pensadas com base em três unidades sociais básicas: as reuniões, os ensaios e os eventos de performance. Nessa conjuntura, as reuniões podem parecer mais questionáveis por não se comporem prioritariamente de práticas sonoro-musicais [tocando, cantando e dançando]. Entretanto, essa parte do processo de performance tem adquirido importância fundamental na contemporaneidade em função das necessidades de reflexão sobre os processos anteriores e posteriores aos eventos públicos. Tais ensejos, definidos por Schechner (2006) como *protoperformance* e *resultado*, são fundamentais para a compreensão do processo de performance. A *protoperformance* nos leva a entender como os sujeitos adquirem as habilidades necessárias para suas práticas, como eles buscam novidades e como constroem e organizam, na prática performática, as informações produzidas por cada um. A compreensão do resultado de performance direciona nosso olhar para as respostas críticas produzidas pelos sujeitos e coletividades, para o material físico produzido pelas performances [registros em áudio, vídeo, fotografias, textos, entre outros] e as memórias e impressões pessoais produzidas pelos participantes.

Nesse sentido, as reuniões tem se tornado importantes ocasiões de performance, auxiliando a Barca e a Ciranda a articularem suas necessidades e representações sociais sobre sua música com as expectativas de outros agentes influentes no contexto cultural da cidade. Por exemplo, as definições sobre alguns formatos de performance da cultura popular na cidade [incluindo tempo de apresentação e formas/valores de pagamento entre outros aspectos] tiveram participação fundamental das primeiras reuniões do CPC, que registrou os grupos e definiu necessidades básicas para sua atuação cultural. De forma semelhante, no contexto da Barca, a atuação das reuniões do CTPC imprimiu estruturas, convenções, hierarquias e expectativas sobre o processo de organização da performance do grupo. As reuniões que hoje acontecem nos contextos da Barca e da Ciranda têm sido importantes

ocasiões de performance para a manutenção de aspectos culturais mais amplos, coletivizando memórias e experiências sobre a vida comunitária dos sujeitos e promovendo estratégias de coesão social.

As interações sociais presentes nos ensaios e eventos de performance também refletem processos de negociação constante com as emergências da contemporaneidade. Esse processo é mediado principalmente pela hegemonia da performance apresentacional, que, de acordo com Turino (2008a), apresenta estruturas definidoras de espaços e funções específicas para performers e audiência. A valoração da estrutura apresentacional por parte da rede sociocolaborativa da cultura popular tem proporcionado interações articuladoras de representações sociais sobre modernidade e exotismo. Acredito que essas representações são duas formas distintas, mas relacionadas, de responder às expectativas sociais contemporâneas sobre a cultura popular. Por meio das perspectivas sobre modernidade e exotismo, é possível refletir sobre as mudanças de andamento, as discussões sobre a introdução e permanência de instrumentos elétricos, os conflitos sobre a atuação dos personagens cômicos na Barca, os diálogos sobre as temáticas ingênuas e maliciosas no contexto da Ciranda, as percepções sobre as sonoridades e visualidades dos grupos, entre outros aspectos. Nesse sentido, os aspectos representativos da dinamicidade da performance dos grupos estudados estão relacionados às perspectivas e diálogos entre as necessidades interativas da contemporaneidade e a manutenção da distintividade das práticas musicais dos grupos nesse contexto.

Diante disso, penso que a celebração dos elementos tradicionais da cultura popular parece ser uma postura contemporânea. Pelo menos é o que parece estar por trás das políticas de incentivo cultural, dos convites para apresentações em festejos da cidade, das relações com o turismo e das representações midiáticas sobre a cultura popular. Em estudos que abordam as culturas populares, os conceitos de tradicional e moderno normalmente vêm à tona, geralmente de forma fixa e mantidos por uma relação de ambiguidade. Um posicionamento diferente pode ser encontrado no estudo de Cassia (2000), sobre *ghana*, um canto tradicional em Malta, discutindo as relações entre modernidade e tradição. Suas reflexões apontam, principalmente, que na Malta contemporânea e em outras regiões da Europa a modernidade é obtida por meio de uma celebração do tradicionalismo, de forma cada vez mais recorrente.

De forma semelhante, acredito que as realidades da Ciranda do Sol e da Barca Nau Catarineta têm se caracterizado por interações sociais baseadas em expectativas coletivizadas que articulam o moderno e o tradicional. Os ajuntamentos que compõem as ocasiões de performance são fundamentalmente característicos da modernidade, com estruturas próximas

das mesmas utilizadas por manifestações culturais da música popular, com palcos, sonorização, contratos e cachês. Entretanto, as motivações para engajamentos nessas ocasiões estão ligadas à ideia de tradicionalidade dos grupos, buscando proximidade com aspectos entendidos como exóticos, para alguns, ou como memória cultural, para outros.

Enfim, as interações sociais na performance contemporânea da Barca e da Ciranda são caracterizadas principalmente pela articulação entre expectativas subjetivas e coletivizadas sobre suas práticas. As expectativas contemporâneas têm sido geradas pelo processo de ampliação das redes sociocolaborativas, transformando as relações comunitárias geograficamente limitadas e reduzidas em experiências de comunidades mais amplas. Essa amplitude comunitária se constitui como uma forma de articular as necessidades dos grupos e as ordens sociais hegemônicas, buscando um equilíbrio entre a liberdade de produção cultural e segurança social. Essa busca é constantemente expressada nas situações de performance dos grupos sonoros da Barca e da Ciranda, por meio de diálogos mais ou menos conflituosos sobre elementos estruturantes das práticas musicais. Nessa conjuntura, a hegemonia da performance apresentacional parece resumir a complexidade da rede sociocolaborativa e as múltiplas influências e diálogos empreendidos na articulação entre as expectativas constituídas sobre a modernidade e tradição.

8.2 Música como comunicação e ação sociocultural

Os processos comunicativos nas performances da Barca e da Ciranda são promovidos principalmente em torno das suas convenções estruturais sobre as práticas musicais e das situações sociais de cada ocasião de performance. Esses dois aspectos são importantes para que os grupos possam definir seus principais elementos identitários, as formas de interação com a audiência e as suas estratégias de ação social nos contextos de performance. Dessa forma, esse processo se trata da constante interação comunicativa com suas audiências, o que exige a articulação entre as características contemporâneas dos grupos de cultura popular e dos grupos sociais com os quais interagem.

As convenções estruturais da performance só podem ser percebidas a partir de elementos compartilhados entre os grupos sociais, que são organizados de forma distinta nas situações de performance por meio de referências a outras situações vividas pelos sujeitos. Essa característica se aproxima do que Richard Bauman (1975) descreveu como propriedades comunicativas referências da performance. Assim, com base em R. Bauman (1975), entendo

que as convenções são comunicadas e construídas com base em referências sobre experiências e informações que não estão prioritariamente nas situações de performance.

No contexto da Barca e da Ciranda, as propriedades comunicativas referenciais da performance estão relacionadas a um amplo conjunto de códigos, compondo um tipo específico de vocabulário musical que lhes permite estabelecer e desenvolver uma estrutura interativa. Com base nas concepções de Tagg (2013), entendo que este vocabulário transcende a comunicação verbal, referindo-se a todos os sons, gestos, normas e significados musicais convencionados e adaptados para cada situação de performance. Os principais códigos que compõe esse vocabulário podem ser identificados a partir das estruturas e dimensões sensíveis discutidas nos Capítulos VI e VII. Assim, por exemplo, tanto os aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos quanto a organização do repertório, as sonoridades e a estrutura da dança são entendidos aqui como códigos musicais na composição do processo comunicativo em performance.

O processo comunicativo é dependente de uma estrutura baseada e compartilhada pelos contextos socioculturais dos agentes envolvidos. Tagg (2013), ao discutir as relações entre o significado e comunicação em música, destaca que nenhum processo de atribuição de significados acontece sem comunicação. Como exemplo, ele aponta que ainda que alguém cante sozinho no banheiro, essa prática seria impossível sem que houvesse uma aprendizagem anterior de padrões de construção melódica realizada por sua cultura. No contexto da Barca e da Ciranda, com base nas reflexões de Tagg (2013), penso que audiência e performers precisam acessar vocabulários musicais próximos um do outro para que a comunicação musical funcione, reconhecendo determinados padrões, bem como parte do seu significado no contexto performático.

Diante disso, alguns aspectos têm se tornado cada vez mais evidentes nas práticas musicais dos grupos como formas de aproximação de um vocabulário mais comum na contemporaneidade. Nessa conjuntura podem ser destacados o aumento de andamento nas músicas, a diminuição dos tempos de duração das músicas e das apresentações, a sonorização elétrica de vozes e instrumentos, a maior intensidade sonora e a articulação com conteúdos midiáticos sonoros, visuais e textuais, entre outros aspectos.

Para que as pessoas compreendam a estrutura de performance e se engajem de forma próxima das expectativas coletivizadas pelos grupos é necessário que se estabeleçam pontos de contato para a interação. Nesse sentido, a comunicação referencial possibilita que as pessoas se aproximem dos grupos e compreendam as principais convenções sobre seus aspectos identitários e sobre o processo interativo a ser realizado.

O processo de preparação e integração da audiência na performance é entendido aqui como metacomunicação, termo também utilizado por R. Bauman (1975). Essa forma específica de comunicação é mais evidente nos momentos iniciais das performances dos grupos, nos quais são apresentadas expectativas de performance por meio das letras das canções, das definições dos espaços de atuação e dos campos de contato visual e de interação entre os agentes, entre outros aspectos. Os grupos utilizam elementos de um vocabulário musical compartilhado e os mesclam com outros aspectos característicos e distintivos de suas práticas, evidenciando a estrutura extraordinária da performance. Essa evidência faz com que as pessoas entendam e reconheçam o caráter distintivo da ocasião performática, gerando o que Goffman (1986) chama de “chaveamento”, levando os sujeitos a perceber a estrutura básica da performance. O chaveamento acontece por meio do uso e organização de aspectos diversos como, por exemplo: códigos especiais, como linguagem verbal específica e distinta da vida cotidiana; dispositivos estilísticos, baseados na organização estética de sonoridades vocais e instrumentais, gestos, rimas e estruturas melódico/harmônicas; estruturas características mais amplas de ocasiões performáticas, como palco, sonorização, aberturas e fechamentos da apresentação ou o anúncio verbal explícito do seu acontecimento.

A partir da compreensão de existência da performance como uma ocasião social específica, as pessoas precisam compreender como interagir. As primeiras informações sobre essa interação já fazem parte de um amplo vocabulário musical, geralmente convencionado por meio das vivências com as estruturas hegemônicas das performances de apresentação. Nesse sentido, as pessoas já possuem um conjunto significativo de informações sobre como deve ser o processo interativo nas ocasiões de performance. Diante dessa característica, a Barca e a Ciranda precisam comunicar à sua audiência quais são os aspectos distintos da estrutura amplamente convencionada das performances apresentacionais.

Acredito que por esse motivo os grupos evidenciem desde o início seus elementos distintivos, como a “dança faceira” na Ciranda e o enredo náutico-militar na Barca, por exemplo. Assim, os conteúdos expressivos da performance se articulam como formas de metacomunicação, auxiliando no entendimento das convenções, na organização de cada situação de performance, no estabelecimento de relações com outras estruturas e nas conexões entre experiências diversas.

Ao incorporar códigos musicais amplamente convencionados e organizá-los de forma distintiva em sua estrutura performática, os grupos oferecem novos contornos sociais para a experiência musical dos membros da audiência. Nessa mesma direção, R. Bauman (1975) já destacava que a performance busca oferecer aos participantes um aprimoramento

especial de sua experiência. Assim, o que a Barca e a Ciranda promovem em suas ocasiões de performance é uma reorganização de múltiplas experiências em uma estrutura comunicativa que lhes permita construir novas experiências.

Ainda com base em R. Bauman (1975), entendo que, por meio dessa organização estrutural metacomunicativa, os grupos alcançam a atenção da sua audiência e podem gerenciar os direcionamentos da interação. Diante disso, a estrutura comunicativa alcança as dimensões do diálogo identitário, no qual as características da cultura popular constituem os principais conteúdos a serem comunicados e colocados em interação. Embora essa estrutura comunicativa e dialógica esteja expressa em dimensões amplas da performance dos grupos, ela também pode ter representações significativas em cada música. Assim, diante de tal diversidade, destaco uma canção que representa parte relevante dessas características comunicativas. A música Ciranda em Baião [Figura 32], do mestre Manoel Baixinho, é importante para se pensar os múltiplos diálogos presentes no processo de performance dos grupos.

Figura 32 - Música Ciranda em Baião

Ciranda em Baião

Mestre Manoel Baixinho

$\text{♩} = 103$

Solo

E-la pe-diu peu can-tar U-ma ci-ran-da em bai-ão Eu di-sse não can-to não

Coro

Por-que meu tem-po não dá Eu não sou dois sou um só Não po-ssó tá lá e cá

7

E-ssa ci-ran-da é fa - cei ra pra vo-cês se ba-lan çar E-la pe-diu peu can tar

Fonte: Transcrição realizada pelo PENSAMus

A letra da canção apresenta uma situação em que uma mulher pede ao cirandeiro para cantar uma ciranda no ritmo de baião. Tal pedido inicia um diálogo identitário, no qual o cirandeiro busca reforçar seu posicionamento sobre a provável impossibilidade de trânsito musical. Entretanto, ao mesmo tempo em que a letra e a manutenção da habitual estrutura rítmica do acompanhamento negam o pedido e reforçam seu posicionamento, a melodia parece ceder ao pedido da mulher. A utilização do modo mixolídio, com melodias arpejadas

em acordes com sétima menor constitui um conjunto de artifícios composicionais utilizados no baião, possibilitando, nesse contexto, a integração de vocabulários musicais mais amplos.

Buscando analisar a canção para além de seu enunciado localizado no enredo textual, podemos destacar a característica interativa e de trânsito sociomusical do Bairro dos Novais. Apesar dos cirandeiros cantarem “Eu não sou dois, sou um só / Não posso tá lá e cá”, parte significativa dos membros participam de outros grupos. Essa aparente incoerência reflete, na verdade, o caráter relativo dos enunciados, apontando que a definição das práticas e dos graus de aceitação da diferença não são rígidos, aproximando-se de um caráter fluido (BAUMAN, Z., 2001; HALL, 2006).

Ainda, há posicionamentos mais definidos, como no trecho “Essa ciranda é faceira”, representando a perspectiva sobre uma dança mais cadenciada, sem os “saltos” corporais muito presentes em outras cirandas. Como já destacado anteriormente, esse posicionamento é constantemente reforçado no discurso dos integrantes ao apontarem que uma ciranda dançada de uma forma entendida como mais elegante e parcimoniosa possibilita a interação de todos, desde os mais jovens aos mais idosos. Mas tal postura também é negociável em situações nas quais sua audiência, em situações de performance participatória, começa a dançar de forma mais saltada, o que leva o grupo a integrar ambas as práticas.

Por fim, destaco também o caráter subversivo desse diálogo identitário. A canção composta pelo mestre Manoel Baixinho possui certa proximidade rítmica e melódica com a canção Baião, composta pelo ícone do baião, Luiz Gonzaga, ao lado de Humberto Teixeira. A canção Baião também apresenta uma dimensão identitária, reforçando suas características particulares, bem como a preferência e apego do compositor pelo baião. Assim, ao fazer uma referência estrutural à composição de Gonzaga e Teixeira, a canção Ciranda em Baião retoma um discurso semelhante, mas subverte-o, utilizando dos mesmos artifícios de construção, negociação e afirmação de identidade, criando algo diferente do que a mulher havia pedido em seu enunciado, sugerindo assim um “baião em ciranda”.

Os elementos dialógicos presentes na música Ciranda em Baião podem ser utilizados de diversas formas nas situações de performance. Na descrição da performance da Ciranda no Capítulo III, em que o mestre Manoel trocou a personagem feminina pelo nome de um dos organizadores [Carlinhos], houve um uso diferenciado da canção para imprimir as ações comunicativas do grupo. Esses aspectos dialógicos e de ação também estão presentes no contexto da Barca, mas de forma menos concentrada como na Ciranda. Assim, penso que a organização da performance de forma específica em determinados contextos pode ser pensada como um ato performativo; ou o fato de interromper uma apresentação diante de algum

incômodo, como aconteceu com a Barca, também pode ser entendido por meio da performatividade, nos termos de Austin (1975) e Butler (1988, 2011, 2013).

A atuação performativa dos grupos tem se apresentado principalmente em duas direções: para a promoção de um entendimento e incorporação das suas realidades e memórias culturais; e para a percepção e reflexão crítica sobre aspectos sociais mais amplos, gerando alguma forma de transformação. A comunicação performativa proporciona aos grupos formas específicas de atuação em seus contextos interativos, articulando a estruturação das experiências a partir do uso de códigos performáticos potenciais para a transformação da estrutura social. Nas reflexões realizadas sobre a Ciranda é possível perceber uma estrutura performativa nas formas como o mestre Manoel baixinho reage às situações de performance nos ensaios e eventos. O mestre parece sempre interpretar as situações sociais e retornar a elas de forma esteticamente orientada pelo seu canto, buscando alterá-las ou reforçá-las.

Na mesma direção é possível destacar a ação dos personagens cômicos na Barca, geralmente buscando gerenciar as situações de performance do grupo integrando códigos convencionais do grupo aos códigos convencionais da audiência. Como a Barca possui uma estrutura dramática predefinida, as adaptações comunicativas mais específicas estão presentes principalmente na atuação dos personagens cômicos em momentos de maior proximidade com a audiência. Nessa conjuntura, seus gestos são mais livres, sua estética vocal pode ser variada e seu canto pode ser improvisado. Essa liberdade permite aos personagens cômicos a interpretação e resposta imediata às interações no contexto de performance, algo recorrente em outros contextos da cultura popular ou até mesmo do teatro em geral, como aponta Paiva (2013).

Enfim, no atual contexto da Barca e da Ciranda, as relações empreendidas em torno das propriedades comunicativas referenciais e sociais da performance são próximas do que a literatura etnomusicológica analisada no Capítulo IV aponta sobre as práticas musicais da cultura popular na contemporaneidade. As categorias oralidade, tradição, identidade / etnicidade, subalternidade e sincretismos são articuladas como conteúdos e meios de comunicação na performance dos grupos, buscando uma intensidade interativa que lhes permita a expressão cultural e a ação social. Diante dessas representações contemporâneas sobre música e cultura popular, concordo com Blacking (2007) ao destacar que a música, enquanto estrutura, é sensual [diz respeito aos sentidos biológicos] e não referencial. As práticas musicais dos grupos comunicam inicialmente apenas padrões sonoros, que tomaram significados na vida cultural. São esses significados produzidos em torno das experiências culturais dos sujeitos e coletividades que nos possibilitam a comunicação e interação. Dessa

forma, são os sentidos e representações que as pessoas atribuem às práticas musicais na contemporaneidade que nos informam seu potencial comunicativo.

8.3 Significados e representações sociais

Seguindo as perspectivas de Schechner (2003) sobre o comportamento restaurado, é possível pensar a performance da Barca e da Ciranda na contemporaneidade como um constante processo de percepção do “como se” suas práticas fossem outras coisas, ou pelo menos lembrassem outras coisas. Isso quer dizer que a performance é baseada em um conjunto de aspectos estruturais de outras experiências e reorganizadas nas dimensões esteticamente orientadas das práticas musicais. Essa relação com outras experiências de vida, sejam elas ordinárias ou extraordinárias, proporciona uma constante troca de significados nas ocasiões de performance.

Nessa conjuntura, não é difícil ter a percepção de que às vezes a Barca “soa como”, ou “nos lembra” algum grupo de choro, seresta, samba, ou, ainda mais distante, um musical da Broadway. A Ciranda também pode nos lembrar um grupo de coco, a voz de um embolador ou de um repentista. Ainda, esse “soa como” ou “nos lembra” pode ser associado a estruturas sociais, como nos apontam os estudos de Blacking (1995) e Feld (2012), por exemplo. Assim, por meio de correspondências entre estilos, estruturas, percepções, interpretações e sentimentos, a performance musical proporciona a evocação, compartilhamento e produção de significados diversos no contexto performático da Barca e da Ciranda.

No contexto contemporâneo dos grupos, a organização estética e estrutural de sua performance parece ser aspecto compartilhado com sua vida social. Na Barca e na Ciranda, a música atribui significados às suas ocasiões de performance e à vida dos sujeitos de forma recíproca. Para isso, suas estruturas sociais e musicais se articulam cotidianamente em torno de significados de identidade, sentimentos e experiências.

Os significados relacionados à identidade são produzidos e evocados tomando como base um conjunto de representações sociais construídas sobre determinadas estruturas esteticamente organizadas. Penso isso por me aproximar da tese de Albuquerque Júnior (2013) de que um importante grupo de folcloristas que atuaram na região nordeste entre o final do século XIX e meados do século XX instituíram o que se propaga como cultura dessa região. Segundo Albuquerque Júnior (2013), a ideia do que seria típico, particular ou autêntico do nordeste permeou as pesquisas, escritos, ações institucionais e diversas práticas

desse grupo⁵⁰. Esse conjunto de representações é constantemente reforçado principalmente pelos meios midiáticos de comunicação, mantendo uma relação entre estruturas sociais e artísticas como forma de definir a cultura nordestina.

No contexto da Barca e da Ciranda, não só essas representações têm poder na construção de significados, mas também sua forma de produção. Entendo que as representações mais específicas sobre os grupos estudados também foram construídas, de forma localizada, pelos mesmos meios. Nesse sentido, é possível perceber, por exemplo, a proximidade estrutural entre a vida do povo cabedelense, fortemente baseada nas atividades portuárias, e as orientações estéticas promovidas pela Barca. No contexto da Ciranda, é possível notar como o grupo também articula elementos representativos de uma cultura nordestina mais ampla com aspectos distintivos do grupo, como pôde ser notado na música Ciranda em Baião. Assim, estabelecem-se estruturas mais amplas de significados identitários, relacionadas às ideias de nordestinidade e de um legado cultural a ser compreendido e mantido.

Esses significados emergem das relações estruturais entre a vida dos sujeitos e as formas de organização das dimensões sensíveis na performance. Dessa forma, as representações mais amplas são articuladas com representações em processo de construção, baseadas nas experiências contemporâneas dos sujeitos [performers e audiência]. As aproximações entre as representações sociais mais ou menos consolidadas e as emergentes na contemporaneidade proporcionam a articulação entre as experiências de sujeitos com distintos graus e formas de engajamento nas práticas musicais dos grupos. Acredito que essa característica simbólico-interativa proporciona, por exemplo, a integração de diferentes gerações nas práticas musicais da Barca e da Ciranda. Pessoas de mais idade, como Zé Azul e Duquinha, na Barca, e Cirilo e Dona Rosa, na Ciranda, parecem se apegar aos significados representativos de uma perspectiva cultural mais ampla, baseada na ideia de um legado ou memória a serem mantidos. Já as pessoas mais jovens nos dois grupos parecem se aproximar mais de outros aspectos, relacionados aos significados emergentes das performances apresentacionais, como a possibilidade de mostrar habilidades em uma estrutura de evidência social amplamente reconhecida. Tais aspectos não estão totalmente separados entre gerações, mas apresentam diferentes evidências, apontando para distintas expectativas e produções de significado.

⁵⁰ Albuquerque Junior (2013) cita como exemplos: Silvio Romero, Rodrigues de Carvalho, Pereira da Costa, Gustavo Barroso, Leonardo Motta, Câmara Cascudo, Theo Brandão, Mário Souto Maior, Clodomir Silva e Fontes Ibiapina. (p. 21)

Nesse contexto, a organização das dimensões sensíveis pode ser resultante de distintas expectativas e representações. Por exemplo, a sonoridade das vozes e instrumentos amplificados e em alta intensidade, nos dois grupos, parece estar relacionada tanto à ideia de promoção da participação coletiva quanto às perspectivas de modernização e resposta às dimensões estruturais apresentacionais. Ainda, é possível destacar as relações de conflito e negociações em torno dessas sonoridades, constituindo processos pelos quais se atualizam as convenções sobre as dimensões estruturais da performance.

De acordo com o estudo realizado por Trotta (2013) sobre a construção de uma nordestinidade e masculinidade em torno das sonoridades do forró, a “ênfase na intensidade e a predileção por timbres eletrônicos e pesados constituem um marco sonoro capaz de ser adjetivado como ‘jovem’” (p. 165). Essas representações se aproximam das realidades da Barca e da Ciranda, principalmente pela amplitude de suas redes sociocolaborativas e pela multiplicidade de redes sociais às quais pertencem os indivíduos. Acredito que essas representações são resultantes de processos contemporâneos ligados à evidência cotidiana de práticas e significados ligados às performances apresentacionais, com a mediação dos palcos e meios de comunicação na organização das conexões espaciais, visuais e sonoras, principalmente.

A diversidade de expectativas sobre a performance é resultante de significados produzidos no campo das experiências subjetivas e das convenções estabelecidas pela redes sociocolaborativas. Nesse contexto, a perspectiva de Marcus (1995) ao pensar uma etnografia capaz de compreender os significados em movimento em um contexto global parece fazer sentido. Levando em consideração os limites dessa abordagem, como destacado na parte introdutória deste trabalho, acredito que parte dos significados presentes na construção performática da Barca e da Ciranda estão transitando, de forma pouco estacionária, sem uma clara relação com lugares específicos. Penso que estes significados sejam ligados a perspectivas mais amplas como a valorização do tradicional como postura moderna, o reconhecimento da importância de perspectivas locais na construção do mundo globalizado e o reconhecimento de identidades regionais na concepção de uma nação. Tais perspectivas amplas sobre cultura parecem carregar um conjunto de significados que influenciam a construção de convenções, expectativas e experiências no contexto da Barca e da Ciranda.

No que diz respeito às influências locais, a circularidade e flexibilidade da cultura popular têm sido aspectos fundamentais na construção dos significados sobre a performance. As experiências vividas pelos brincantes em outros contextos culturais como grupos de choro, serestas, bandas de música, quadrilhas juninas, capoeira, cavalo marinho, grupos de coco e

conjuntos variados na música popular têm possibilitado aos sujeitos a integração de conhecimentos diversos nos contextos de seus grupos. Essa amplitude de experiências permite que as pessoas produzam sentimentos variados em torno das suas relações musicais, reorganizadas em cada contexto no qual se inserem.

Penso que cada contexto performático apresenta sua própria forma de organizar as experiências musicais dos sujeitos, articulando as expectativas coletivizadas sobre o grupo e as expectativas subjetivas. Nesse sentido, a Barca e a Ciranda apresentam formas distintas de organizar experiências subjetivas e coletivas na performance. Diante do processo etnográfico, tenho percebido que essa diferença está principalmente na variedade e intensidade de informações na estrutura performática, como dois caminhos para acessar e organizar experiências passadas e os seus significados.

A Barca apresenta grande variedade de informações a serem percebidas pela audiência, com vestes diferentes, muitos instrumentos, gestos variados e grande amplitude no enredo, entre outros aspectos. Dessa forma, há uma grande densidade de informações, com múltiplas possibilidades de se estabelecer conexões estruturais e de significados. Isso pode ser percebido nas descrições do Capítulo I, relatando momentos em que o grupo apresenta um conjunto de informações ao mesmo tempo, levando ou a uma percepção sinestésica e sem foco, ou a ignorar alguns elementos para se prestar atenção em outros.

A Ciranda apresenta poucos instrumentos, não possui enredo, as vozes microfonadas dificilmente passam de três, as roupas são bastante parecidas e não há muitos detalhes visuais. Embora o grupo tenha uma menor densidade de informações estruturais, os objetivos são os mesmos da Barca. Penso que a Ciranda também busque a amplitude de conexões e de produção de significados, mas por outras vias.

A Barca apresenta uma extensividade de informações, mas muitas delas estão ligadas ao contexto específico da vida marítima, que não é amplamente conhecida. Por isso, essa extensão é ainda maior, compondo-se também de instrumentos que lembram outros grupos musicais mais convencionais e de intervenções cômicas relacionando suas ações aos contextos midiáticos, por exemplo. A Ciranda apresenta menor extensão, mas com intensidade diferente, pois há referências estruturais e simbólicas às ideias de nordestinidade, bastante convencionadas e valoradas na contemporaneidade. Nesse sentido, penso que os dois grupos buscam alcançar significados que acreditem ser representativos para suas comunidades, na intenção de produzir interações focadas e aumentar o engajamento social em torno de suas práticas.

Penso que as relações promovidas a partir desse conjunto de informações, de forma extensiva ou intensiva, tem como objetivo a produção de sentimentos de proximidade e pertencimento. Com base em Blacking (2007), penso que isso acontece por meio da referência estrutural a outros contextos também mediadores desses sentimentos como: a vida marítima, portuária, litorânea, interiorana e/ou canavieira; as práticas musicais diversas da cultura popular e da música popular; os contextos religiosos; e as representações midiáticas e sociais sobre identidades regionais e locais. Dessa forma, os sentimentos gerados em torno dessas experiências vividas pelos sujeitos são potencialmente presentes no contexto performático da Barca e da Ciranda, que os reorganiza em outros formatos interativos.

Essa perspectiva se alia ao posicionamento de Kapferer (1986) ao discutir a performance como elemento estruturante dos significados e experiências. Kapferer (1986) aponta que a música e dança possuem uma capacidade estruturante, podendo processar e reunir dimensões aparentemente distintas ou contraditórias de uma experiência. Nesse sentido, por exemplo, a sonoridade gerada pela Ciranda na parte final de sua performance, com forte intensidade, repetição e densidade sonora pode reunir as experiências vividas e sentimentos gerados por sujeitos em contextos distintos, como uma casa de candomblé e um show de rock.

Diante disso os significados presentes no contexto performático da Barca e da Ciranda não residem nas estruturas musicais, mas são evocados e (re)construídos nesse processo criativo. Os significados relacionados às representações mais amplas como as ideias de nordestinidade, cultura local, de tradição e modernidade associam-se aos significados referentes às experiências subjetivas. Assim, o fazer música é pensado aqui de maneira ampla, no intuito de contemplar todas as formas de cooperação nesse processo.

Nessa perspectiva, são úteis as ideias de Turner (1996) sobre a aplicação teórica do termo *play*, servindo-nos como unidade analítica das formas de aproximação e engajamento nas performances da Barca e da Ciranda. Os significados amplamente convencionados e os diversos significados subjetivos poderiam apontar para uma perspectiva antagônica e dualista na performance, como se o coletivo só buscasse algum tipo de eficácia ritual [alcançando os resultados ligados à expressão cultural e manutenção de uma identidade ou tradição] e os sujeitos só buscassem alguma satisfação pessoal [respondendo às suas expectativas de performance, reforçando suas experiências e sentimentos relacionados a elas]. Entretanto, os significados, sentimentos e experiências estão no *play*, isto é, na ação performática. Sem a ação criativa e interativa da performance, as experiências subjetivas e coletivas, independentemente de suas expectativas, não seriam produzidas.

Embora as dimensões estruturais e sensíveis da performance, discutidas nos Capítulos VI e VII, sejam o centro de atribuição e percepção de significados, elas não os possui *a priori*. O conjunto de ações interativas em torno da atividade musical, resumido aqui no termo *play*, proporciona a organização das estruturas estéticas como forma de evocar as representações dos sujeitos e coletividades, produzindo novos significados e a interação entre os significados existentes. Nessa perspectiva, concordo com Blacking (1979) ao pensar que as respostas humanas sobre a questão do significado são uma simplificação baseada em convenções. No contexto da Barca e da Ciranda, acredito que são as representações contemporâneas sobre as relações humanas com a música, com a cultura popular e com a realidade de cada grupo que definem suas convenções. As estruturas musicais são criadas e incorporam significados na cultura (BLACKING, 1995), portanto, as convenções e representações produzidas na vida cultural dos sujeitos e coletividades são realocadas no contexto interativo de cada ocasião de performance, ressignificando as relações e representações sobre a vida social dos grupos com base em uma nova experiência.

8.4 O que é a música, se não um consenso?

A pergunta que intitula esta seção me parece resumir os aspectos mais importantes que tenho percebido na performance musical da Barca e da Ciranda na sua realidade contemporânea. Essa pergunta é uma adaptação das reflexões feitas por Geertz (2001) diante do que ele chamou de “mundo estilhaçado”, sugerindo-nos examinar os estilhaços. Assim, Geertz (2001) entende que, para entendermos o panorama geral desse mundo, é preciso olhar para as variações, diferenças e particularidades, estudando caso a caso.

Esse mundo estilhaçado nos faz repensar muitas de nossas concepções sobre relações políticas, sociais e culturais, revisitando conceitos que nos fazem entender melhor quem somos e como vivemos. Assim, diante de uma ampla discussão sobre política mundial e cultura nesse mundo, Geertz (2001, p. 196) se pergunta: “como é, num mundo tão multifacetado, que surge a identidade política, social ou cultural?”. Antes disso, já houvera outra questão norteadora: “que é uma cultura, se não é um consenso?” (GEERTZ, 2001, p. 196).

Sem a intenção de descrever a profundidade das reflexões empreendidas por Geertz (2001), destaco que essas duas questões me fizeram pensar a realidade performática contemporânea da Barca e da Ciranda como um processo de busca por consenso entre as diversas expectativas coletivas e subjetivas emergentes nos contatos culturais. A perspectiva

sociointerativa deste trabalho implicou em perceber a multiplicidade de sujeitos, coletividades, representações sociais e significados envolvendo as práticas musicais dos grupos. Essa multiplicidade, no contexto contemporâneo do mundo estilhaçado descrito por Geertz (2001), também percebido de formas semelhantes por outros pensadores (BAUMAN, Z., 2001; BHABHA, 1998; HALL, 2006), está representada na realidade local da cultura popular em João Pessoa. Nessa conjuntura, emerge a perspectiva de que não temos identidades culturais uníssonas, o que nos leva a buscar descobrir onde residem nossas ideias sobre elas. Assim, com base nos questionamentos de Geertz (2001), entendo que as características contemporâneas da performance musical da Barca Nau Catarineta e da Ciranda do Sol estão presentes no desenvolvimento de um consenso sobre as experiências vividas e, portanto, sobre música. Nessa perspectiva, o consenso se dá a partir do processo de interação e comunicação entre sujeitos e coletividades, articulando seus significados por meio de cada experiência de contato cultural, promovendo uma nova experiência coletiva. Para discutir esse processo, destaco aqui dois aspectos interativos que nos auxiliam na compreensão do consenso cultural diante das condições contemporâneas da Barca e da Ciranda: 1) a produção da experiência negativa; e 2) a qualidade integrativa das experiências positivas.

Na cidade de João Pessoa é comum que grupos de cultura popular se apresentem em festejos públicos, dividindo espaço com outras manifestações culturais. Geralmente os grupos de cultura popular ocupam a parte inicial da programação, o que constituiu uma expectativa coletiva sobre esse processo de organização. No dia 23 de junho de 2015 estava marcada uma apresentação da Barca Nau Catarineta na região conhecida como Ponto de Cem Reis, no centro de João Pessoa, como parte da programação dos festejos juninos de São João⁵¹. Entre outros três grupos, que tocariam músicas do gênero forró, a Barca seria o segundo grupo a se apresentar, às 20h.

Cheguei no local às 19h e o primeiro grupo ainda iria começar sua apresentação, o que logo indicou a possibilidade de atraso. Por volta das 20h, quando o grupo estava terminando, apareceu uma equipe de TV no palco, que parecia aguardar outro grupo de forró para realizar uma chamada ao vivo. Essa situação gerou um atraso ainda maior, pois o terceiro grupo precisou entrar no palco, ajustar seus instrumentos e participar da chamada da TV. Assim, como já estavam ocupando o espaço do palco e a Barca ainda precisaria organizar sua estrutura de apresentação, a ordem foi alterada, deixando a Barca para o terceiro momento.

⁵¹ A programação para o dia 23 de junho de 2015 era: 18h30, Júnior Limeira & Banda; 20h, Barca Nau Catarineta de Cabedelo; 21h, Forró Caçuá; e 22h30, Pinto do Acordeon.

Esse atraso causou grande desconforto nos brincantes, que precisariam organizar de forma muito rápida a sua estrutura de apresentação após esperar por tanto tempo.

Entretanto, o desconforto foi bem maior quando a Barca começou a tocar, por volta das 21h30min, e vários aspectos passaram a contribuir para a produção de uma experiência negativa de performance. Enquanto o grupo tocava sua primeira música, microfones falhavam, a mixagem dos instrumentos e vozes ainda estava em processo e a sensação de desestabilidade na interação social parecia crescente.

Quando um indivíduo é colocado em uma atividade com enquadramento social bem estabelecido, ele costuma realizar uma imediata avaliação sobre seu envolvimento espontâneo no evento (GOFFMAN, 1986). Nesse momento inicial de apresentação da Barca, foi possível perceber como muitas pessoas pareciam desconfortáveis com a quebra de suas expectativas sobre a estrutura de interação do evento, baseado principalmente no gênero forró. Como já apresentei, os grupos de cultura popular costumam se apresentar na fase inicial dos eventos, o que não estava acontecendo naquele momento. Como a programação estava atrasada, a maioria das pessoas presentes pareciam esperar apenas grupos de forró, pois, em tese, a Barca já teria se apresentado.

Assim, a apresentação seguiu com pessoas que questionavam abertamente a presença da Barca no evento, outras que gesticulavam ou apresentavam expressões faciais de reprovação e desapontamento, enquanto outras aparentavam total indiferença e algumas demonstravam certa empatia e até preocupação pela situação na qual todos estavam envolvidos. A situação tornou-se tão insustentável que, antes dos vinte minutos de apresentação, o mestre Tadeu a encerrou, dando ao personagem Vassoura um mote para seu último improviso em tom bastante performativo: “Não foi assim que ensaiamos!”. Essa foi a última frase ouvida na apresentação da Barca, com um conteúdo bastante polissêmico, torneado pela comicidade e pela sensação de desconforto, resistência e crítica às mudanças estruturais em sua performance.

A reorganização temporal da estrutura do evento gerou uma ampla quebra de expectativas capaz de desestruturar o processo comunicativo entre os agentes de performance. Essa situação, embora desconfortável, também apresenta função estruturante na construção do processo de performance do grupo, levando seus membros e audiências a entenderem e ressignificarem seus comportamentos interativos. No contexto da Ciranda, tais situações também são possíveis, mas não foram verificadas na mesma intensidade como a relatada aqui.

Acredito que a produção das experiências negativas nos contextos contemporâneos da Barca e da Ciranda aconteçam principalmente em função das diferenças entre os grupos e

suas audiências a respeito de seus vocabulários musicais ou das normas socioculturais que os envolvem. Essa perspectiva se alinha ao que Tagg (2013) chama de incompetência e interferência sobre os códigos musicais⁵². A incompetência surge quando não há o compartilhamento dos mesmos códigos musicais, quando um mesmo som, por exemplo, representa coisas diferentes para quem o produz e quem o ouve. A interferência acontece quando os sujeitos compartilham dos mesmos códigos ou vocabulários musicais, mas eles diferem em seus usos e normas socioculturais, quando os sons são entendidos, mas a resposta social adequada a eles é obstruída, principalmente pela recontextualização da música (TAGG, 2013).

Nesse sentido, é possível entender alguns motivos das aproximações dos grupos com aspectos característicos das práticas musicais hegemônicas contemporâneas, pois parecem buscar formas comunicativas mais adequadas e transversais para o mundo estilhaçado do qual falou Geertz (2001). Isso faz com que não haja muitos aspectos de incompetência na compreensão de seus códigos, pois os grupos compartilham muitos códigos e vocabulários com outros fenômenos musicais contemporâneos e próximos da vida cotidiana das pessoas. Acredito que as situações em que são produzidas experiências negativas são principalmente frutos de interferências nas estruturas sociointerativas que envolvem as práticas musicais dos grupos. Assim, quando se frustram as expectativas dos sujeitos alterando a ordem das apresentações ou, quando há sujeitos interrompendo as pessoas e seu fluxo de participação, como aconteceu na situação descrita no Capítulo III sobre a Ciranda do Sol, as normas sociais que envolvem as práticas musicais são quebradas.

Portanto, a produção da experiência negativa também é importante para que se compreendam os desafios interativos contemporâneos. Diante de um mundo multifacetado, os grupos lidam com uma grande diversidade de representações subjetivas e coletivas sobre música e cultura popular, com as quais precisam interagir em suas ocasiões de performance. Nessa conjuntura, desarranjos na comunicação e no processo interativo podem emergir de incompreensões dos agentes de performance em torno de vários aspectos como: a atuação cômica de alguns personagens da Barca, uso de metáforas nos textos das canções dos dois grupos, as adaptações das canções em determinados contextos sociais, as funções dos personagens, as relações de proximidade com a audiência e a estrutura de performance como um todo. A compreensão das relações empreendidas nestas situações de performance é habilidade bastante perceptível na atuação dos mestres Tadeu e Manoel Baixinho. Essa

⁵² Os termos usados por Tagg (2013) são *codal incompetence* e *codal interference*.

habilidade tem sido um dos aspectos mais importantes na produção de sentido nas performances dos grupos, pois essa compreensão tem se tornado elemento fundamental para o estabelecimento das interações entre os grupos e sua audiência.

Quando há uma ampla compreensão das situações de performance, envolvendo grande parte dos agentes, há um crescente engajamento nas ocasiões, possibilitando o desenvolvimento de experiências positivas nos níveis subjetivo e coletivo. As possibilidades de engajamentos nas performances da Barca e da Ciranda são variadas, principalmente em função de uma diversidade de formas de participação. Como as práticas musicais dos grupos apresentam certo *continuum* entre as performances participatórias e apresentacionais, é possível que as pessoas encontrem algum espaço confortável para sua integração nos eventos. Assim, as dimensões estruturais da performance, com suas normas e possibilidades de participação possibilitam experiências subjetivas, entendidas aqui como *fluxo*, nos termos de Csikszentmihalyi (2013); e as dimensões pré-estruturais, mais livres das normatizações, possibilitam experiências de *communitas*, nos termos de Turner (1996).

A condição estrutural e convencionada dos ensaios e eventos de performance dos grupos na contemporaneidade gera um conjunto de aspectos relacionados ao desenvolvimento de habilidades individuais na produção das práticas musicais e a constante busca dessas habilidades pode proporcionar experiências de fluxo. Como já discutido no Capítulo V, muitas pessoas no mundo contemporâneo tendem a querer ser performers, principalmente em função das vivências ocidentais individualizadas com a música (FRITH, 2007). Nessa conjuntura, as pessoas podem se engajar nas práticas musicais da Barca e da Ciranda com um conjunto significativo de expectativas pessoais sobre sua participação, com seus próprios desafios e reconhecimento de habilidades. O equilíbrio entre esses desafios e habilidades pode ser encontrado de formas distintas em cada agente de performance, exigindo múltiplas formas de produção das experiências de fluxo.

Dessa forma, é possível perceber a flexibilidade interativa apresentada pelos grupos, com possibilidades de forte engajamento e participação, cantando, dançando e interagindo com os personagens; ou com engajamentos aparentemente superficiais, mas significativos para o sujeito, mantendo-se observando, ouvindo, acompanhando com atenção e respondendo com palmas, sorrisos e olhares. As estruturas de performance dos grupos articulam situações com distintas possibilidades de integração e promoção de experiências de fluxo. No contexto da Barca, por exemplo, pode-se alcançar experiências de fluxo tocando bandolim, dançando a contravoga, sambando com os personagens cômicos ou simplesmente acompanhando as sensações sinestésicas produzidas por sua performance em um profundo trabalho de

concentração mental. No contexto da Ciranda, as experiências de fluxo podem ser produzidas ao tocar o bombo, ao saltar para dentro e para fora da roda, ao responder ao canto, ao acompanhar as danças do coco ou também ao se acompanhar as sensações produzidas pelos movimentos, sons e cores.

Essas características implicam em reconhecer que não é possível identificar e reconhecer totalmente a experiência do outro. As experiências de fluxo são produzidas internamente e são gerenciadas pelos indivíduos. Entretanto, as condições para esse gerenciamento são dadas pela estrutura perceptiva e interativa produzida pelas performances dos grupos. Assim, com base em Kapferer (1986), é importante destacar que uma pessoa não pode viver a experiência da outra, pois, paradoxalmente, quando tentamos entender ou perceber a experiência externa, nós a tornamos nossa experiência. No contexto da Barca e da Ciranda, essa incorporação das experiências dos outros acontece principalmente por meio das expressões faciais, da organização gestual de seus corpos e dos cruzamentos de olhares; enfim, através dos corpos em suas situações de performance.

Assim como gestos de negação e olhares desviados podem interferir nas experiências subjetivas, gerando desconfortos e impedindo estados de fluxo, a percepção de gestos de reforço sobre uma satisfação pessoal pela co-presença em performance pode reforçar experiências de fluxo e gerar experiências coletivas de *communitas*. Nessa conjuntura, acredito que a condição contemporânea dos sujeitos nesses contextos pode ser entendida reunindo as perspectivas de Geertz (2001), Frith (2007), Z. Bauman (2003), Blacking (1979, 2007) e Turner (1996, 2005, 2009).

A atual amplitude da rede sociocolaborativa da Barca e da Ciranda possibilita que os sujeitos integrantes dos grupos e de suas audiências sejam cada vez mais diversos, representantes de um mundo cada vez mais conectado, mas ao mesmo tempo caracterizado por suas múltiplas diferenças. Esse mundo estilhaçado é marcado principalmente pelas perspectivas ocidentais do capitalismo sem fronteiras, mas ao mesmo tempo individualizante (GEERTZ, 2001). O indivíduo, portanto, coloca-se como elemento central em suas relações, e suas relações com a música parecem cada vez mais ligadas à sua satisfação pessoal (FRITH, 2007). Entretanto, essa satisfação só será plena quando o indivíduo passar a se sentir percebido e a perceber as possibilidades seguras de compartilhamento de suas experiências em comunidade (BAUMAN, Z., 2003). Na conjuntura específica da Barca e da Ciranda, a relação entre a individualidade e coletividade é ressignificada no seu contexto performático contemporâneo. Assim, o fazer musical auxilia o indivíduo a entender quem somos [enquanto indivíduos] socialmente, como uma forma de modelagem social e estruturante de nossas

experiências (BLACKING, 1979, 2007). Enfim, os sujeitos, embora em situação de constante transitoriedade social, reunidos em uma ocasião performática, são articulados em função de uma condição momentânea de congregação, ou *communitas* (TURNER, VICTOR W., 1996, 2005, 2009).

Acredito que nossa condição contemporânea implica em um novo tipo de situação fronteira entre sujeitos, mais constante do que as descritas como liminaridade por Turner (1996, 2005, 2009) ou como entre-lugares por Bhabha (1998), e talvez mais próxima da fluidez ou liquidez descrita por Z. Bauman (2001). Os sujeitos são cada vez mais representativos de um mundo multifacetado, com forte valorização da diferença. Nesse contexto, apesar da constante sensação da liquidez característica da contemporaneidade, a sensação de *communitas* se dá por causa das congregações realizadas em torno das experiências individuais em processo de compartilhamento.

Na performance musical contemporânea da Barca e da Ciranda, não temos sujeitos situados fora da estrutura social mais ampla, mas em constante situação de transitoriedade entre grupos sociais. Nesse contexto, a sensação de *communitas* é produzida quando os sujeitos constroem uma unidade sociocultural positivamente reconhecida, como uma estrutura integradora, produzida em momentos ritualizados pelas convenções, ações e significados em torno da experiência musical.

Diante disso, retomo o questionamento inicial dessa discussão: o que é música, se não um consenso? No contexto performático dos grupos estudados, a música estabelece-se como elemento mediador das interações sociais na busca por um consenso cultural que unifique os sujeitos e suas representações em uma expressão coletiva. Por isso a Barca integra novos instrumentos e sonoridades ou a Ciranda articula distintas formas de dança e de canto, por exemplo. Enfim, a experiência musical é integrativa. O que se busca é o consenso, a integração e a interação social em torno das experiências musicais e o que elas significam para cada sujeito.

CONCLUSÃO

Acredito que, diante das reflexões empreendidas neste trabalho, alguns aspectos sobre a performance musical da cultura popular na realidade contemporânea de João Pessoa foram bastante recorrentes. Dentre eles, o mais evidente é a perspectiva interativa sobre a performance, reconhecendo que, embora a valoração do indivíduo faça parte do nosso mundo contemporâneo, as dimensões coletivas do fazer musical são fundamentais para a produção de experiências culturais transformadoras. Nesse sentido, em função da constante relação entre perspectivas convencionadas sobre as práticas musicais da cultura popular e a realidade específica dos grupos estudados, acredito que este trabalho apresenta uma contribuição para o entendimento de uma pequena parte do “mundo estilhaçado” descrito por Geertz (2001). Ao abordar a realidade da Barca Nau Catarineta e da Ciranda do Sol, pude perceber que o processo interativo se dá em diversas dimensões: entre sujeitos, coletividades, códigos musicais, representações sociais, significados e experiências. Assim, embora multifacetado, o mundo me parece bastante dialógico.

A busca pela compreensão dessas múltiplas interações permeou todo o processo investigativo e está expressa em cada parte deste trabalho. Os processos e eventos de performance discutidos na primeira parte da tese nos permitem refletir sobre as interações socioculturais como elementos delineadores de nossas experiências, construindo memórias, representações e perspectivas culturais sobre nossas relações com música. Os aspectos epistemológicos e teóricos discutidos na segunda parte do trabalho nos possibilitam a reflexão sobre como o mundo acadêmico tem se aproximado dessas realidades interativas, fazendo parte delas e ressignificando-as tanto nos contextos das investigações quanto na realidade empírica de cada manifestação cultural. As interpretações mais específicas sobre a realidade da Barca e da Ciranda na realidade contemporânea de João Pessoa, apresentadas na terceira parte, possibilitam-nos a reflexão sobre as formas pelas quais as dimensões interativas mais amplas e mais pontuais de cada realidade podem se articular.

As reflexões sobre o amplo complexo sociointerativo baseado no compartilhamento de experiências e significados possibilitaram um olhar mais abrangente sobre as práticas musicais da Barca e da Ciranda. Esse olhar, direcionado inicialmente pela identificação de sujeitos e coletividades relacionados aos grupos, teve a proposta de se aprofundar nas relações produzidas pela dinâmica contemporânea da sua existência. Assim, foi possível perceber que a produção de um conjunto de sociabilidades em contextos de interação com novas formas de

manutenção e de expressão das práticas da cultura popular apresenta-se como aspecto significativo para as características hodiernas das performances da Barca e da Ciranda.

A compreensão do contexto sociocolaborativo de construção e coletivização de práticas e concepções sobre os grupos estudados nos permite pensar a cultura popular pessoense de forma mais ampla. A realidade apresentada pelo CTPC, em Cabedelo e pelo CPC, no Bairro dos Novais, é relacionada com as experiências de outros grupos, uma vez que as dimensões políticas e organizacionais de tais instituições têm alcançado patamares de atuação mais ampla, como na FUNJOPE, ligada aos grupos de cultura popular da região. Nessa conjuntura, pensar a realidade dos grupos implica refletir sobre questões sociopolíticas da região metropolitana de João Pessoa.

De forma mais específica, a construção de uma perspectiva coletivizada sobre a estrutura organizacional, ensaios, apresentações e relações políticas a partir do CTPC e do CPC, tem produzido convenções incorporadas na performance dos grupos. Assim, diante de tal realidade, tem se desenvolvido uma rede de sociabilidades para a manutenção de uma ordem lógica de funcionamento, esquemas de suporte, organização de recursos materiais e humanos, além de perspectivas acerca de práticas sobre o andamento das músicas, sobre as relações entre as práticas participatórias e apresentacionais, sobre as formas de distribuição dos pagamentos de cachês, as funções e características de um mestre, entre outros aspectos.

Nessa conjuntura mais ampla, evidenciou-se como característica marcante as articulações socioculturais realizadas pelos sujeitos diante das expectativas coletivizadas sobre as práticas musicais de seu grupo. O contexto diverso, caracterizado pelo trânsito entre mundos musicais, possibilita a cada indivíduo a construção de experiências dentro do contexto coletivo, promovendo uma realidade multifacetada na constituição das formas de preparação e dos eventos de performance.

Essa diversidade pode ser percebida através das descrições etnográficas e das reflexões sobre as performances da Barca Nau Catarineta e da Ciranda do Sol, apresentando parte do processo interativo entre as dimensões sociopolíticas, as experiências individuais e as coletivizadas na construção da performance. A observação participante nos ensaios proporcionou a compreensão das formas pelas quais os indivíduos promovem a integração entre suas experiências socioculturais diversificadas, articulando-as com uma concepção geral sobre a performance. Nos eventos de performance, destaco a processo interativo com outros agentes, constituindo uma audiência com diversos graus e formas de engajamento. Assim, o estabelecimento de um processo de incorporação de memórias, representações sociais e de um

legado cultural tem se aliado às formas cotidianas de interação social, tecendo uma rede de experiências e significados estruturantes da performance.

A partir da revisão bibliográfica empreendida foi possível perceber como a contemporaneidade tem se tornado elemento importante para a reflexão sobre o fenômeno musical. Entretanto, as relações da música da cultura popular com diversos elementos entendidos como característicos do mundo contemporâneo têm sido interpretadas a partir de perspectivas muitas vezes ligadas a abordagens pensadas para práticas desvinculadas desses contextos. A música da cultura popular tem se aproximado cada vez mais de formas de produção e manutenção cultural bastante distintas de seus contextos comunitários fortemente presentes até meados dos anos 1980. Dessa forma, a literatura tem evidenciado novos contextos políticos, sociais e econômicos, mas não tem apresentado, de forma significativa, elementos críticos e metodológicos que possam cumprir com as demandas metodológicas, analíticas e interpretativas desses contextos culturais.

Esse posicionamento não implica, entretanto, na defesa de que este trabalho cubra esta lacuna, mas acredito que alguns passos foram dados nessa direção, estando aberto ao processo crítico e reflexivo. Assim, entendo como justificável, por exemplo, a utilização da abordagem das práticas musicais como um produto de uma rede sociocolaborativa (BECKER, 1982). Tal perspectiva, baseada na ideia da prática cultural em suas diversas formas de concepção, produção e compartilhamento como um produto, poderia ser pensada como mercantilizada e como fruto de um pensamento capitalista. Assim, essa perspectiva poderia ser questionada numa possível defesa de inaplicabilidade aos contextos da cultura popular, caracteristicamente subalternos diante dos discursos hegemônicos do capitalismo. Entretanto, a literatura tem apontado a constante proximidade desses contextos, evidenciando, em minha perspectiva, a necessidade de se pensar criticamente a cultura popular nesse processo interativo contemporâneo.

Por essa abordagem, o trabalho tem apresentado pontos de conexão que considero importantes. Ao olhar para a performance pelo plano das experiências e dentro de um contexto social, político e econômico contemporâneo, tenho percebido os fenômenos musicais estudados como mediadores de um processo que evoca sentimentos e interpretações sobre a vida, possibilitando encontros, representações, agenciamentos, diálogos e resistências. Assim, diante de uma conjuntura de produção de novas formas de agenciamento cultural, a performance é compreendida como importante instrumento político no diálogo entre os aspectos entendidos como fundamentais para a cultura popular e aqueles resultantes das dimensões contemporâneas. Desse modo, durante o processo de aproximação com o contexto

de estudo, a perspectiva ritual da performance, dominante nas primeiras fases da pesquisa, tornou-se permeada e ressignificada pelas dimensões sociointerativas, comunicativas, performativas e simbólicas do fazer musical.

As dimensões estruturantes, expressivas e interativas das performances da Barca e da Ciranda apontam para aspectos distintivos e compartilhados nas suas formas de produção da experiência musical. Os grupos compartilham objetivos interativos muito próximos, ligados a expectativas de geração de engajamentos sociais e promoção de representações e memórias sobre sua identidade e seu legado cultural. Entretanto, os processos interativos de suas performances se diferenciam em função dos variados níveis de flexibilidade sobre suas estruturas convencionadas. Nesse sentido, a Ciranda tende a ser mais flexível e dependente da interpretação das situações de performance, centralizada principalmente no mestre Manoel Baixinho; enquanto a Barca tende a manutenção de uma ampla estrutura de apresentação, com alguns espaços de intervenção ocupados principalmente pelo mestre Tadeu Patrício e pelos personagens cômicos.

Acredito que as concepções coletivizadas e as experiências sensíveis das performances da Barca e da Ciranda nos possibilitam um entendimento amplo de suas práticas musicais, levando-nos a entender como os significados musicais transitam entre grupos sociais, proporcionando a ressignificação e produção de novas experiências. Nesse contexto, o reconhecimento do corpo como elemento comunicativo que expressa, decodifica e interpreta as experiências passadas nos leva a compreendê-lo como mediador das subjetividades e coletividades. O corpo nos lembra a necessidade de perceber o outro e de reconhecer nossa necessidade de co-presença para a produção de uma experiência musical significativa.

Entendo que a percepção e reconhecimento da co-presença implica numa dimensão microsocial representativa das amplas relações humanas no mundo contemporâneo. Nesse sentido, pensar a interação social nas práticas musicais da Barca e da Ciranda é, em uma perspectiva localizada, refletir sobre a humanidade. Certamente, essa perspectiva deve ser desprendida de qualquer intenção de generalização. Penso que os aspectos reflexivos empreendidos na realidade dos grupos estudados possam ser alargados na medida em que encontrarmos pontos de contato entre os contextos culturais e seus processos interativos. Creio que as dimensões contemporâneas da performance discutidas neste trabalho podem não se restringir somente ao contexto estudado, mas não devem ser simplesmente generalizadas. Dessa forma, espero que os resultados deste trabalho apontem para discussões mais amplas

sobre a performance musical da cultura popular contemporânea sem provocar a produção de estereótipos sobre suas práticas, conceitos e formas de interação social

Ao longo do trabalho, reiterei a perspectiva de que as práticas musicais contemporâneas da Barca e da Ciranda se baseiam principalmente na produção de experiências musicais valoradas subjetiva e coletivamente, produzidas por meio de interações em torno das práticas musicais, por suas formas de comunicação/ação social e pela produção de significados e representações. Esse posicionamento me levou ao entendimento de que a música no contexto contemporâneo dos grupos estudados apresenta-se como o resultado de um consenso cultural entre a diversidade de sujeitos e coletividades que compõem a sua conjuntura performática. Entretanto, esse consenso não se dá sem diálogos e conflitos, expressos nas relações entre as distintas representações sobre as ações, conceitos, normas, sonoridades e outros aspectos performáticos.

A dinamicidade da produção de conhecimento científico implica em reconhecer os avanços, limites e perspectivas dos trabalhos de pesquisa. Nesse sentido, embora considere que os principais objetivos do trabalho investigativo tenham sido contemplados, destaco que, como qualquer processo de pesquisa, permaneceram algumas lacunas, questionamentos e, principalmente, surgiram outras questões a serem pensadas em trabalhos futuros.

Na busca por responder quais são as principais dimensões contemporâneas da performance musical da Barca e da Ciranda, este trabalho apresentou algumas reflexões que considero passos significativos na direção das respostas. As considerações interpretativas sobre a produção acadêmica consultada, as definições metodológicas ao longo do trabalho, a construção dos princípios teóricos, as análises sobre o contexto sociocultural mais amplo dos grupos estudados e as descrições etnográficas sobre a realidade performática dos grupos representam passos fundamentais do processo investigativo. Nesse sentido, um dos passos a ser destacado aqui é a compreensão de que as práticas musicais estudadas podem ser compreendidas como mediadoras e promotoras de experiências humanas. Sendo assim, entendo que a busca pelas dimensões contemporâneas da performance deve passar pelas suas formas interativas [sociais e simbólicas] de produção, que evidenciam-se, com base na literatura e nas observações realizadas, de algum modo diferentes no contexto hodierno.

O direcionamento pela perspectiva interativa neste trabalho não implica em novidade, pois a literatura consultada a evidencia em todos os campos de estudo da performance, levando em consideração o aspecto basilar da co-presença nos processos performáticos. Entretanto, a proposta de articulação entre perspectivas sociointerativas e as abordagens interpretativo-culturais se apresentou como elemento significativamente

importante para o processo de pesquisa, foco pouco recorrente na literatura estudada, principalmente nos estudos etnográficos brasileiros ligados ao campo da etnomusicologia.

Essa articulação de abordagens representa parte da complexidade do contexto estudado, que não pode ser reduzido a dimensões disciplinares e formas restritas de compreensão. Isso também evidencia os limites deste trabalho de pesquisa, que, apesar das muitas páginas, não contempla a completude da realidade dos grupos. Diante disso, as escolhas realizadas e definições epistemológicas, teóricas e metodológicas buscaram minimizar a redução do fenômeno de estudo, bem como ampliar os limites de um trabalho que, mesmo pretendendo ser transdisciplinar, sofre as influências da compartimentação do conhecimento nas experiências cotidianas de formação do pesquisador, na recorrência dos discursos e expectativas sobre a pesquisa e nas estruturas sociais e institucionais.

Diante disso, é fundamental ressaltar que o percurso de compreensão da realidade da Barca e da Ciranda foi relacionado com uma abordagem ampla da experiência, levando em consideração as perspectivas e vivências de todos os agentes no contexto performático, o que inclui a mim e meus colegas no processo de pesquisa. Os resultados alcançados e discutidos aqui representam parte do processo interativo empreendido na experiência etnográfica, mediado pelos múltiplos interesses sobre o fenômeno musical. Assim, a constante reflexão sobre a construção do processo metodológico foi fundamental para o entendimento das informações produzidas em campo e para o desenvolvimento de uma base analítico-interpretativa coerente com os procedimentos adotados.

A amplitude das experiências compartilhadas nos contextos de performance reforçaram a perspectiva de que a cultura popular é baseada numa circularidade cultural não fronteiriça. Embora os grupos estudados apresentem preocupações com sua manutenção identitária, os caminhos para que isso aconteça são promovidos por meio do diálogo cultural, com dinamicidade e flexibilidade. Nesse sentido, as relações com as estruturas sociais hegemônicas acontecem com mútuas influências. Por exemplo, as estruturas e expectativas coletivizadas e baseadas nas performances apresentacionais ligadas às práticas da cultura popular massiva são articuladas com a constante busca por integração e participação da audiência nos contextos de performance. Isso nos lembra a sugestão de Burke (1989) para compreender as culturas a partir da interação, com foco nas formas pelas quais elas entram em diálogo e não unicamente em seus antagonismos.

As músicas dos grupos estudados apresentam estruturas performáticas representativas desse amplo processo de interação, entendidas aqui como elementos estruturais fundamentais para a sua performance musical contemporânea. Os repertórios, as

letras das canções, as convenções sonoras e as suas formas de organização nas experiências sensíveis promovem variadas formas de mixagem sociomusicais, possibilitando encontros e diálogos em torno de concepções e experiências sobre música. Esses diálogos parecem resultar em concepções mais amplas sobre o fenômeno musical, englobando as dimensões sensíveis representativas para os sujeitos e coletividades em cada situação de performance. Acredito que a perspectiva alargada de música, envolvendo uma variedade de dimensões sensíveis para além das sonoras, está expressa nas formas características dos grupos em organizar seus aspectos estruturais, como: a circularidade melódica; o canto em responsório articulando a coletividade do coro e a inventividade do solo; a produção de sonoridades baseadas na forte intensidade e na representatividade cultural dos instrumentos e instrumentistas; e a coexistência de diversas possibilidades gestuais para brincantes e audiência, entre outros.

As formas de organização específica de cada grupo também se articulam com as estruturas de performance amplamente convencionadas. Os dois grupos geralmente participam de eventos de performance baseados em estruturas apresentacionais, com espaços, funções e expectativas definidos para os agentes de performance. Entretanto, ainda que essa estrutura seja hegemônica, os grupos tendem a guiar as experiências sensíveis na busca pela participação e interação dos presentes com base em suas estruturas performáticas específicas. Nesse sentido, a ampla estrutura de performance é apresentacional, mas as formas interativas buscam características participatórias em distintos graus em cada grupo.

A Barca Nau Catarineta possui uma estrutura performática mais rígida, dada a importância fundamental do enredo na construção da performance. Entretanto, mesmo diante de estruturas bastante consolidadas, as escolhas realizadas por meio delas evidenciam aspectos que acredito representar a realidade interativa contemporânea de sua performance. Nessa conjuntura, alguns aspectos estruturais são colocados em interação com elementos culturais que transversalizam a vida dos agentes de performance. Assim, podem ser destacados processos como: a articulação entre estruturas rítmicas características da Barca com gêneros musicais amplamente reconhecidos como o samba, o choro e o baião; a manutenção da evidência à *Prosa da Libertação da Saloia* como aspecto característico das Barcas paraibanas e como forma de destacar uma representatividade identitária baseada na valorização da presença feminina; a inserção de discursos improvisados remetendo às vivências cotidianas do trabalho, da vida comunitária e das relações midiáticas; e a presença de instrumentos, instrumentistas e sonoridades como códigos culturais representantes de seu trânsito musical contemporâneo.

A Ciranda do Sol apresenta uma estrutura performática baseada principalmente em aspectos que evidenciam a circularidade e a centralidade. Isso pode ser percebido em aspectos formais baseados nas rimas, letras, melodias, harmonias e, evidentemente, na dança. Esses aspectos estruturais não são prioritariamente característicos da contemporaneidade. O que caracteriza as dimensões contemporâneas da Ciranda são as formas pelas quais o grupo lança mão de tais estruturas para promover suas relações interativas. Dessa forma, aspectos como a flexibilidade do repertório, as variações no canto e o estabelecimento de categorias conceituais [como cirandas altas, médias e baixas] são resultantes das interações e interpretações promovidas em cada situação de performance. Ainda, a Ciranda apresenta características fundamentais baseadas na repetição, na densidade sonora e na estrutura responsorial que se aproximam de características participatórias da performance. Assim, a busca pela interação por meio das experiências musicais parece ser um dos principais aspectos mediadores das relações entre as estruturas hegemônicas contemporâneas e as estruturas historicamente convencionadas pelos grupos.

Enfim, acredito que os resultados e interpretações discutidos neste trabalho fundamentam a tese de que a performance musical contemporânea da Barca e da Ciranda se define principalmente por um processo sociointerativo que envolve a evocação, produção e compartilhamento de experiências e significados individuais e coletivos. As dimensões contemporâneas da performance dos grupos são construídas pela interação social e simbólica entre os sujeitos e suas coletividades, mediadas por experiências e significados emergidos em dimensões estéticas, políticas, culturais, sociais e econômicas. As dimensões estéticas estão fortemente presentes nas experiências sensíveis em momentos de preparação e eventos de performance. Dessa forma, tais dimensões se apresentam como principais mediadoras do processo, evocando experiências passadas e construindo novas experiências e significados a partir da interação com os demais aspectos. Essas palavras são quase as mesmas apresentadas no início do parágrafo introdutório deste trabalho. Elas foram retomadas aqui na expectativa de que tenham tomado os significados fundamentais para que o leitor possa concordar com o posicionamento defendido, ainda que parcialmente.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Roger D. *Everyday Life: A Poetics of Vernacular Practices*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

ACERVO Ayala. Registros e memórias da cultura popular. Disponível em: <<http://www.acervoayala.com/quem-somos/meio-do-mundo/>>. Acesso em: 9 abr. 2017.

ADAMS, Charles R. Melodic Contour Typology. *Ethnomusicology*, v. 20, n. 2, p. 179–215, 1976.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Editora Massangana, 1999.

_____. Invenção da cultura popular: uma história da relação entre eruditos, intelectuais e as matérias e formas de expressão populares na península ibérica e Brasil (1870-1940). In.: XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, João Pessoa, 2003. *Anais...* João Pessoa: ANPUH, 2003. .

ALCÂNTARA, Paulo Henrique Lopes De. *Na batida do baião: o cavalo marinho no terreiro da família Teles em Condado-PE*. 2014. Dissertação de mestrado em Música – UFPB, João Pessoa, 2014.

ALIVERTI, Mavilda. *A rabeça na Marujada de Bragança/PA: o impacto de uma pesquisa institucional em uma prática musical*. 2011. 295 f. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ALMEIDA JÚNIOR, José Alberto De. *Um Candomblé em Fortaleza: o Ilê Osun Oyeye Ni Mó*. 2002. Dissertação de mestrado interinstitucional em Música – Universidade Estadual do Ceará / Universidade Federal da Bahia, Fortaleza, 2002.

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

AUSTERLITZ, Paul. *Jazz Consciousness: Music, Race, and Humanity*. Middletown, Coon.: Wesleyan University Press, 2005.

_____. *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estudos Avançados*, v. 13, n. 35, p. 231–253, abr. 1999.

_____; AYALA, Marcos (Org.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: Hucitec; UnB, 1999.

BARCA. CNFCP. *Tesouro de folclore e cultura popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: CNFCP, IPHAN, 2006a. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/alfabetica.html>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

BARROS, Lilian Cristina da Silva. *Repertórios musicais em trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM*. Belém: EDUFPA, 2009.

BASTOS, Juliana Carla. *A performance musical do Clube do Choro da Paraíba*. 2010. 125 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

BAUMAN, Richard. *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*. New York: Oxford University Press, 1992.

_____. Fundamentos da performance. *Sociedade e Estado*, n. 3. v. 29, p. 727–746, dez 2014.

_____. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*, v. 77, n. 2, p. 290–311, 1975.

_____. *Verbal art as performance*. Illinois: Waveland Press, 1984.

_____; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 8, n. 1,2, p. 185–229, 1 jan. 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1982.

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

_____. Review of Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 9, n. 2, p. 260–272, 1988.

BELL, Elizabeth. *Theories of Performance*. Thousand Oaks: SAGE, 2008.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

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

_____. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, v. 16, n. 16, p. 201–218, 30 mar. 2007.

_____. The study of man as music-maker. In: BLACKING, John; KEALIINOHOMOKO, Joann W. *The Performing Arts: Music and Dance*. Paris, New York: Walter de Gruyter, 1979.

BLAU, Jnan. Transcultural Music Review. *More than “Just” Music: Four Performative Topoi, the Phish Phenomenon, and the Power of Music in/and Performance*, v. 13, n. SIBE, 2009. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art02.htm>>. Acesso em: 12 set. 2010.

BOMFIM, Camila Carrascoza. *Roda de Capoeira: Música e tradição oral na cidade de São Paulo*. 2003. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2003.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, n. 43, p. 441–474, dez. 2014.

BORGES, Mackely Ribeiro. *Gira de Escravos: A Música dos Exus e Pombagiras no Centro Umbandista Rei de Bizara*. 2006. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2006.

BREEL, Astrid. Audience agency in participatory performance: a methodology for examining aesthetic experience. *Participations - Journal of Audience and Reception Studies*, v. 12, N. 1, p. 368–387, maio 2015.

BRINNER, Benjamin. PERFORMING PRACTICE, § II: NON-WESTERN AND TRADICIONAL MUSIC. In: BRINNER, Benjamin. *The new grove dictionary of music online*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BUCHANAN, Donna A. *Soundscapes from the Americas: Ethnomusicological Essays on the Power, Poetics, and Ontology of Performance*. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2014.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. 2. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011.

_____. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 2013.

_____. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, v. 40, n. 4, p. 519–531, 1988.

CALAVIA SÁEZ, Oscar. O lugar e o tempo do objeto etnográfico. *Etnográfica - Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, n. vol. 15 (3), p. 589–602, 1 out. 2011.

CALLENDER, Déborah. Histórias da ciranda: silêncios e possibilidades. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 10, n. 1, 1 maio 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10176>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

CANANÉA, Fernando Antonio Abath Luna Cardoso. *Educação popular e identidade cultural*. João Pessoa: Imprell, 2016. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/8568>>. Acesso em: 9 abr. 2017.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução Cláudio N. P. Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANELLA, Ricardo Elias Ieker. *Poéticas de um saber brincar: a vez e a voz do fandango*. 2009. 278 f. Tese de doutorado em Ciências Sociais – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2009, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/13719>>. Acesso em: 27 abr. 2017.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. 2006. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2006.

CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CASSIA, Paul Sant. Exoticizing Discoveries and Extraordinary Experiences: “Traditional” Music, Modernity, and Nostalgia in Malta and Other Mediterranean Societies. *Ethnomusicology*, v. 44, n. 2, p. 281–301, 2000.

CHADA, Sônia. *A Música dos Caboclos nos candomblés baianos*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2006.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, v. 8, n. 16, p. 179–192, 1 dez. 1995.

CIRANDA (BAILE). CNFCP. *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: CNFCP, IPHAN, 2006b. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/alfabetica.html>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

CIRANDA (DANÇA). CNFCP. *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: CNFCP, IPHAN, 2006c. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/alfabetica.html>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

CIRANDA (DANÇA FLUMINENSE). CNFCP. *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: CNFCP, IPHAN, 2006d. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/alfabetica.html>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

CLAYTON, Martin; DUECK, Byron; LEANTE, Laura (Org.). *Experience and Meaning in Music Performance*. 1 edition ed. New York: Oxford University Press, 2013.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura na século XX*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2008. p. 17–58.

CORREIA, Judas Tadeu Patrício. *Histórico da Nau Catarineta: A Barca de Cabedelo*. Cabedelo: Não editado, [20--].

COSTA, Jaido Gurgel Da. *Na brincadeira, me perdi!:* Zambê e outras práticas musicais no ambiente familiar de seu geraldo cosme, em Cabeceira-RN. 2011. 223 f. Dissertação de mestrado em música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2011.

COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro.* 2008. 137 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

COSTA, Michel Dal'Col; SANTOS, Estilague Ferreira Dos. O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964) e o Debate Atual Sobre Folclore. *Dimensões*, v. 0, n. 14, 20 dez. 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2641>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention.* Reprint edition ed. New York: Harper Perennial, 2013.

CULTURA POPULAR. In: COSTA, Maria Elisabeth de Andrade. (Maria Beatriz Resende et al., Org.) *Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural.* Rio de Janeiro; Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/26/cultura-popular>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

CUNHA, Helio Alexandrino Pacheco. A marcha e a síncope: dois elementos contrastantes na estrutura do ritmo de samba. In: XXIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPPOM, 2013.

CUNHA, Keila Souza Fernandes Da. *A Música do Shabat em Recife.* 2011. 137 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. . Acesso em: 28 abr. 2017.

CUNHA, Leonardo Campos Mendes da. *Toré - da aldeia para a cidade:* música e territorialidade indígena na grande Salvador. 2008. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

CUNHA, Paulo Anchieta Florentino da. *O Movimento Folclórico Brasileiro e seus desdobramentos na Paraíba:* uma aproximação a partir da trajetória de Hugo Moura (1960 a 1978). 2011. Dissertação de mestrado em Antropologia – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

DA MATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter “anthropological blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 23–35.

DAWSEY, John C. O teatro dos “bóias-frias”: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, p. 15–34, dez. 2005.

_____. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista de Antropologia*, v. 50, n. 2, p. 527–570, 1 dez. 2007.

_____. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *CAMPOS - Revista de Antropologia Social*, v. 7, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/7322>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

DE CERTEAU, Michel. Culturas populares. In.: _____. *A invenção do cotidiano*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DENORA, Tia. Musical practice and Social Structure: a Toolkit. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas. *Empirical musicology: aims, methods, prospects: aims, methods, prospects*. [S.l.]: Oxford University Press, 2004. p. 35-56.

DIAS, Fernanda de Freitas. Na batida do bumbo: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus - SP. 2008. 247f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2008.

DINIZ, Flavia Cachinesi. *Capoeira angola: identidade e trânsito musical*. 2011. 195 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2011.

DINIZ, Jaime C. Ciranda roda de adultos no folclore pernambucano. *Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística*, Recife: DECA, 1960.

DOWLING, Gabriela Buonfiglio; MELO, Sara. O coco de roda no quilombo. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n. 6, 21 jun. 2012. Disponível em: <<https://amerika.revues.org/3164?lang=pt>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. 3. ed. Durham, London: Duke University Press, 2012.

FERREIRA, Francirosy. Pensar/fazer: uma Antropologia da Performance. *Conceição Conception*, v. 1, n. 1, 18 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/55>>. Acesso em: 5 out. 2014.

FERRERO, Cintia Bisconsin. *Na trilha da viola branca: aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no Fandango de Iguape Cananéia, SP*. 2007. 205 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2007.

FGV. *Centro Popular de Cultura*. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura>. Acesso em: 26 jul. 2016.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FRANÇA, Déborah Gwendolyne Callender. *Quem deu a ciranda a Lia? A história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980)*. 2011. 203 f. Dissertação de mestrado em história – UFPE, Recife, 2011.

FRITH, Simon. Live Music Matters. *Scottish Music Review*, v. 1, n. 1, 1 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.scottishmusicreview.org/index.php/SMR/article/view/9>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

FUKS, Victor. Waiapi musical instruments: classification, symbols and meaning. In: SUE C. DEVALE. *Selected Reports in Ethnomusicology Vol. 8: Issues in Organology*. Los Angeles: University of California, Los Angeles, Department of Ethnomusicology, 1990.

GAUVIN, Hubert Léveillé. Drawing listener attention in popular music: Testing five musical features arising from the theory of attention economy. *Musicae Scientiae*, p. 1-14, mar. 2017.

GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 2008.

_____. *Nova luz sobre a antropologia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1990.

GIORDANI, Ary. *Mbaraka: metonímia musical Mbya*. 2009. 179 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Later Reprint edition ed. Boston: Northeastern, 1986.

_____. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Tradução Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *The presentation of self in everyday life*. Harmondsworth: Penguin, 1990.

GRAY II, Richard J. *The Performance Identities of Lady Gaga: Critical Essays*. Jefferson: McFarland, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERNDON, Marcia. Review of Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives, Gerard Béhague. *Ethnomusicology*, v. 30, n. 2, p. 346–347, 1986.

HOLT, Fabian; WERGIN, Carsten. *Musical Performance and the Changing City: Post-industrial Contexts in Europe and the United States*. New York: Routledge, 2013.

HONORATO, Rossana. *Se essa cidade fosse minha: a experiência urbana na perspectiva dos produtores culturais de João Pessoa*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1999.

HYMES, Dell. Breakthrough into performance. In: BEM-AMOS, DAN; GOLDSTEIN, KENNETH S. *Folklore: performance and communication*. Mouton: The Hague, The Netherlands, 1975. p. 11–74.

IHGP. *Instituto Histórico e Geográfico Paraibano: O que é o IHGP?* Disponível em: <<http://www.ihgp.net/oqueeoihgp.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

KAPCHAN, Deborah A. Performance. *The Journal of American Folklore*, v. 108, n. 430, p. 479–508, 1995.

KAPFERER, Bruce. Performance and the Structuring of Meaning and Experience. In: TURNER, VICTOR W.; BRUNER, EDWARD M. (Org.). *The Anthropology of experience*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 188–206.

KARTOMI, Margaret. The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s. *Ethnomusicology*, v. 45, n. 2, p. 283–314, 2001.

KIMO, Igor Jorge. *Música, ritual e devoção no terno de Folia de Reis do mestre Joaquim Poló*. 2006. 216 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

KISLIUK, Michelle. (Un)doing fieldwork: sharing songs, sharing lives. In: GREGORY F. BARZ; TIMOTHY J. COOLEY. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 183–205.

KOTARBA, Joseph A. *Baby Boomer Rock “n” Roll Fans: The Music Never Ends*. Lamham: Scarecrow, 2013.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Antropologia em primeira mão*, n. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, UFSC, p. 5–26, 2007.

LIMA, Agostinho Jorge De. *A brincadeira do Cavalo-Marinho na Paraíba*. 2008. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza. *Viola nos sambas do recôncavo baiano*. 2008. 189 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

LUCAS, Glaura *et al.* Afro-Brazilian Musical Cultures: Perspectives for Educational Conceptions and Practices in Music. *The World of Music, Ethnomusicology in Brazil*. v. 5, n. 1, p. 135–158, 2016a.

_____. Culturas musicais afro-brasileiras: perspectivas para concepções e práticas etnoeducativas em música. In.: LÜNINGH, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira (Orgs.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016b. v. 5. p. 237–276.

LUCAS, Glaura. *Os Sons do Rosário: um estudo etnomusicológico do Congado mineiro - Arturos e Jatobá*. 1999. Dissertação de mestrado em Música – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 1999.

LUCAS, Maria Elizabeth. Apresentação. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, p. 7–11, dez. 2005.

LUCENA, Piragibe De. *Ten. Lucena*. João Pessoa: [s.e.], 1986.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. Etnicidade e identidade étnica. *Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 29–36. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/kkf5v/pdf/luvizotto-9788579830082-04.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

- MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. A Gravadora Marcus Pereira e o Mapa Musical do Brasil. *Rumores - Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias*, v. 5, n. 1, 30 maio 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/view/7645>>. Acesso em: 19 jul. 2016.
- MAIA, Mario de Souza. *O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. 2008. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- MANUEL, Peter. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. London, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- _____. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- _____; BILBY, Kenneth; LARGEY, Michael. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 2012.
- MARCUS, George E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annual review of anthropology*, v. 24, p. 95–117, 1995.
- MARTINS, Yguatemy Maria de Lucena. *Entre o porto e o mar: a história do CTPC e da cultura popular em Cabedelo*. 1993. Dissertação de mestrado em Educação – UFPB, João Pessoa, 1993.
- MELO, Josemir Camilo De. Cultura, memória coletiva e identidade étnica na ciranda de Caiana dos Crioulos (Alagoa Grande-PB). In.: X ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL. TESTEMUNHOS: HISTÓRIA E POLÍTICA, Recife, 2010. *Anais...* Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.
- MELO, Ricardo Moreno De. *Tambor de Machadinha: devir e descontinuidades de uma tradição musical em Quissamã*. 2006. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- MELO, Rodrigo da Silva. *A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa ilê axé xangô agodô*. 2011. 128 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2011.
- MENDES, Jean Joubert. *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG*. 2006. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- _____. *Música, Negociação e Coletividade no Congado de Montes Claros*. 2009. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- MENDES, Murilo. *Fé no pife: As flautas de pífano no contexto cultural da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto*. 2012. 183 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MENEGATTI, Bruno Del Neri Batista. *Soprando a gaita: Bandas de Pífanos no sertão baiano*. 2012. 151 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

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

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano Setorial para as Culturas Populares*. Brasília: MINC; SID, 2010. Disponível em: <http://semanaculturaviva.cultura.gov.br/linhadotempo/pdf/publicacoes/SID/Plano_Setorial_Culturas_Populares_2010.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2017.

MORIGI, Valdir José; ROCHA, Carla Pires Vieira Da; SEMENSATTO, Simone. Memória, representações sociais e cultura imaterial. *Morpheus - Revista eletrônica de Ciências Humanas*, v. Ano 9, n. 14, n. UNIRIO, 2012. Disponível em: <http://www4.unirio.br/morpheusonline/numero14-2012/artigos/waldir_pt.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2016.

MORÍN, José R. López. *The Legacy of Américo Paredes*. College Station: Texas A&M University Press, 2006.

NÁDER, Alexandre Milne-Jones. *Transmissão e Performance na Barca Santa Maria João Pessoa - PB*. 2008. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

NASCIMENTO, Hermes. *Nau Catarineta de Cabedelo: 1910/1952*. Campina Grande: Bagagem, 2004.

NETO, Júlio Américo Pinto. Nuppo: 30 anos de promoção da cultura popular. *Revista eletrônica extensão cidadã*, v. 5, n. 1, 20 jun. 2008. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/extensaocidadada/article/view/2079>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. *Revista Antropológicas*, v. 17, n. 1, 21 set. 2011. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/63>>. Acesso em: 5 jun. 2016.

NOTICIÁRIO. *Revista Brasileira de Folclore*, v. 9, n. 24, p. 163–190, 1969.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. Na dança e na educação: o círculo como princípio. *Educação e Pesquisa*, v. 35, n. 1, p. 177–193, abr. 2009.

PAIVA, Ana Carolina. Investigação da ação sobre a dinâmica das duplas cômicas no universo popular: os personagens Ração e Vassoura do Auto da Nau Catarineta. *O Percevejo Online*, v. 4, n. 2, 19 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2910>>. Acesso em: 5 jun. 2016.

PATRÍCIO, Diego Juliano. *Relatório Final do Videdocumentário Nau Catarineta: A Barca de Cabedelo*. 2014. Trabalho de conclusão de curso (monografia) - Comunicação em Mídias Digitais – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em:

<http://www.cchla.ufpb.br/ccmd/images/tcc2014/TCC_2014--Nau_Catarineta__A_barca_de_cabedelo--Diego_Juliano1.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2016.

PEIRANO, Mariza G. S. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Barca*. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos, 2004a.

_____. *Barca da Paraíba*. [João Pessoa]: FUNARTE, 1978.

_____. *Ciranda de adultos*. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos, 2004b.

PIMENTEL, Danieli dos Santos; FARES, Josebel Akel. A performance em Paul Zumthor. In.: X SEMANA DE EXTENSÃO, PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - SEPesq, Porto Alegre, 2014. *Anais...* Porto Alegre: UniRitter, 2014. p. 1–8.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 200–215, 30 jul. 1992.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Performance e transmissão musical em grupos da cultura popular de João Pessoa. 2011, Vitória. In.: XX CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, Vitória, 2011. *Anais...* Vitória: ABEM, 2011. p. 1966–1977.

_____. *Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*. 2005. Tese de doutorado em etnomusicologia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

_____; FIGUEIRÊDO, Anne Raelly Pereira De. Práticas musicais urbanas: dimensões do contexto sociocultural de João Pessoa. *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, v. 7, n. 0, 17 dez. 2006. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/104>>. Acesso em: 25 maio 2017.

_____; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical na Paraíba: rumos e concepções na contemporaneidade. In: OLIVEIRA, ALDA; CAJAZEIRA, REGINA. *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P & A, 2007. p. 305–314.

RABELLO, Evandro. *Ciranda: dança de roda, dança da moda*. Recife: Editora Universitária UFPE, 1979.

RAMOS, José de Carvalho. *Barca Santa Maria*. Campina Grande: Bagagem, 2005.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. “Receber não é compor”: música e emoção na religião do Santo Daime. *Religião & Sociedade*, v. 27, n. 2, p. 181–212, dez. 2007.

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

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe: uma tradição revista*. 2003. 181 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

ROMERO, Sylvio. *Cantos populares do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves / Livraria Clássica de Avles e Comp., 1897. (Folk-lore Brasileiro).

ROSA, Laila. *As juremeiras da nação Xamba (Olinda, PE): mulheres, religião, música e poder*. 2009. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

_____. *Epahei Iansã! Música e resistência na Nação Xambá: uma história de mulheres*. 2005. 150 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

ROYCE, Anya Peterson. *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity, and Interpretation in Cross-Cultural Perspective*. New York: Rowman Altamira, 2004.

SALOMÃO, Gláucia Laís. *Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete*. 2008. 196 f. Tese de doutorado em Linguística - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://tede2.pucsp.br/tede/handle/handle/14033>>. Acesso em: 18 abr. 2017.

SANTOS, Benedito dos. *Divisão de Cultura Popular de João Pessoa - Parte final. Entrevista com Emilson Ribeiro*. Disponível em: <<http://www.capoeira.jex.com.br/cronicas/divisao+de+cultura+popular+de+joao+pessoa++parte+final>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

SANTOS, Mesalas Ferreira. *Mascarados: uma etnoaventura na marujada de São Benedito no município de Quatipuru no estado do Pará*. 2012. 132 f. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SATOMI, Alice Lumi. *Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para Koto no Brasil*. 2004. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

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

_____. *Performance theory*. New York: Routledge, 2003.

_____. *The future of ritual*. New York: Routledge, 1995.

SCHECHNER, Richard *et al.* *Special Issue on Performance Studies: Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2. ed. Kolkata: Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, 2013.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.

SILVA, Angélica Maria Da. *Chegança dos Mouros – a Barca Nova: uma manifestação cultural dramática saubarense*. 2007. 171 f. Dissertação de mestrado em Educação – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA, Milena Mery Da. *Lazer e saúde: a dança circular no processo terapêutico da saúde mental*. 2015. 117 f. Dissertação de mestrado profissional em Saúde Mental e Atenção Psicossocial – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SILVA, Rodrigo Moreira Da. *Ratoeira não me prende, que eu não tenho quem me solta: música de tradição oral e identidade cultural no litoral de Santa Catarina*. 2009. 163 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SILVA, Rosa Maria Mota Da. *O Cordão de Pássaro Corrupião: uma prática musical bragantina*. 2012. 232 f. Tese de doutorado em Música (interinstitucional) – Universidade Federal da Bahia, Belém, 2012.

SILVA, Rubens Alves Da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, p. 35–65, dez. 2005.

SINGER, Milton. *Semiotics of Cities, Selves, and Cultures: Explorations in Semiotic Anthropology*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1991.

_____. *Traditional India: Structure & Change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

SONODA, André Vieira. *Processos Fonográficos e Música de Tradição Oral em Pernambuco*. 2008. 150 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. *Kyringüé mboráí - os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*. 2009. 309 f. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SUASSUNA, Ariano *et al.* O Nordeste e sua música. *Estudos Avançados*, v. 11, n. 29, p. 219–240, abr. 1997.

TAGG, Philip. *Music's meanings: a modern musicology for non-musos - “good for musos, too”*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, Inc., 2013.

THIESEN, Roberto. *Aspectos simbólicos do uso do acordeão na música fandangueira do Rio Grande do Sul*. 2009. 255 f. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TORRES, Grace Filipak. *Canja de viola: uma comunidade de prática musical em Curitiba*. 2008. 115 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

TRINDADE, Cristiano Augusto. *O Candombe do Açude entre a tradição e a exposição*. 2011. 82 f. Dissertação de mestrado em Música – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, v. 10, n. 2, dez. 2008. Disponível em: <<http://revistaicone.hipermoderno.com.br/index.php/icone/article/view/23>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. *No Ceará tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Folio digital: Letra e Imagem, 2014.

_____. Som de cabra macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. *Comunicação Mídia e Consumo*, v. 9, n. 26, p. 151–172, 2 jan. 2013.

TURINO, Thomas. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. *Horizontes Antropológicos*, v. 5, n. 11, p. 13–28, out 1999.

_____. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

_____. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008a.

_____. *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2008b.

_____. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2008c.

TURNER, Victor W. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner. Tradução Herbert Rodrigues. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, v. 13, n. 13, p. 177–185, 30 mar. 2005.

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

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

_____. *The forest of symbols*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1967.

_____. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New Brunswick, London: Aldine Transaction, 2009.

UNESCO. 25^a Conferência Geral da Unesco em 15 de novembro de 1989. Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. , 1989. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro De. *Axé, orixá, xirê e música: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista*. 2010. Tese de doutorado em Música – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.

VOLPE, Maria Alice. O legado de Gerard Béhague (1937-2005). *Revista Brasileira de Música, PPGM/UFRJ*, v. 23, n. 1, 2010.

WATERMAN, Christopher A. “I’m a Leader, Not a Boss”: Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria. *Ethnomusicology*, v. 26, n. 1, p. 59–71, 1 jan. 1982.

WAXER, Lise A. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown: Wesleyan University Press, 2010.

WEINTRAUB, Andrew N. Instruments of Power: Sundanese “Multi-Laras” Gamelan in New Order Indonesia. *Ethnomusicology*, v. 45, n. 2, p. 197–227, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Materialism: Selected Essays*. London, New York: Verso, 2005.

XÁCARA. In: DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. 1. ed. São Paulo: 34, 2004.

XU, Yifan. *Globalization of Millennial’s Music Consumption: A cross-national music taste study of undergraduate students in China and the U.S.* 2015. The Ohio State University, 2015. Disponível em:
<https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:osu1420741275>.
Acesso em: 11 abr. 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

ENTREVISTAS

EMILSON RIBEIRO. *Entrevista concedida por José Emílson Ribeiro a Fábio Henrique Ribeiro e Wagner Santana de Araújo em João Pessoa/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 03:01:05, João Pessoa/PB, 13 mar. 2016.

LILIAN SILVESTRE. *Entrevista concedida por Lilian dos Santos Silvestre a Fábio Henrique Ribeiro em João Pessoa/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 00:04:26, João Pessoa/PB, 24 set. 2015.

MANOEL BAIXINHO. *Entrevista concedida por Manoel Pedro das Neves [mestre Manoel Baixinho] a Fábio Henrique Ribeiro e Wagner Santana de Araújo em João Pessoa/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 00:40:30, João Pessoa/PB, 23 fev. 2016.

_____. *Entrevista concedida por Manoel Pedro das Neves [mestre Manoel Baixinho] a Fábio Henrique Ribeiro em João Pessoa/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 01:32:36, João Pessoa/PB, 24 set. 2015.

MARCO NASCIMENTO. *Entrevista concedida a Wagner Santana de Araújo em Cabedelo/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], Cabedelo/PB, 22 jan. 2015.

MARQUINHOS. *Entrevista concedida por Marcos [personagem Vassoura] a Wagner Santana de Araújo em Cabedelo/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], Cabedelo/PB, 23 jan. 2015.

ROSA SOUZA. *Entrevista concedida por Rosa Martins de Souza a Fábio Henrique Ribeiro em João Pessoa/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 00:06:08, João Pessoa/PB, 24 set. 2015.

ROSEANA GOUVEIA. *Entrevista concedida a Wagner Santana de Araújo em Cabedelo/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 00:05:51, Cabedelo/PB, 9 abr. 2015.

TADEU PATRÍCIO. *Entrevista concedida por Judas Tadeu Patrício Correia a Luis Ricardo Silva Queiroz, Vanildo Mousinho Marinho e Wagner Santana de Araújo em Cabedelo/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 01:50:08, Cabedelo/PB, 03 set. 2015.

_____. *Entrevista concedida por Judas Tadeu Patrício Correia a Fábio Henrique Ribeiro e Wagner Santana de Araújo em Cabedelo/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 01:20:46, Cabedelo/PB, 27 maio 2016.

TINA. *Entrevista concedida por Jocilene Cunha da Silva [Tina] a Fábio Henrique Ribeiro em João Pessoa/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 01:32:36, João Pessoa/PB, 24 set. 2015^a.

_____. *Entrevista concedida a Fábio Henrique Ribeiro, Luis Ricardo Silva Queiroz e Wagner Santana de Araújo em João Pessoa/PB*. Arquivo de áudio digital [mp3], João Pessoa/PB, 13 fev. 2015b.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Roteiro de entrevistas com os mestres dos grupos

Roteiro de entrevistas

Aspectos gerais

- 1) Nome do grupo:
- 2) Data de criação:
- 3) Nome do mestre:
- 4) Há quanto tempo é mestre neste Grupo:
- 5) Experiências em outros grupos:

Características do grupo

- 1) Formação geral (músicos, dançarinos etc.):
- 2) Número de integrantes:
- 3) Faixa etária:
- 4) Sexo:
- 5) Equipe de apoio (coordenadores, secretários etc.):

Preparação da performance

- 1) Onde o grupo ensaia?
- 2) Os ensaios são regulares ou são marcados de acordo com as necessidades?
- 3) Qual a periodicidade do ensaio?
- 4) Quais os dias e horários dos ensaios?
- 5) Qual a duração dos ensaios?
- 6) O que é trabalhado nos ensaios?
- 7) O ensaio é sempre realizado com todos os integrantes juntos, ou há ensaios separados com grupos menores? (perguntar se existe um ensaio geral antes das apresentações).
- 8) Além dos ensaios, existe alguma outra atividade de preparação para a apresentação?

Visualidade

- 1) Como são as roupas? Que cores são utilizadas? As roupas são iguais ou tem diferenças? Como essas diferenças são definidas?
- 2) Como são confeccionadas as roupas e quem é responsável por essa atividade?
- 3) O grupo usa algum símbolo imagético como referência (bandeira, estandarte, quadro)? Qual? Que função esse símbolo exerce na performance do grupo?
- 4) O grupo usa algum adereço (chapéu, capacete, fitas etc.)? qual a função disso na composição visual? Há variações, ou todos os integrantes usam os mesmos tipos de adereços?
- 5) O grupo possui gestos coreográficos padronizados? Há nomes específicos para tais gestos? Quem pode/deve fazer esses gestos?
- 6) Há alguma liberdade para a criação ou improvisação de gestos? Se houver, isso se aplica a todos os integrantes ou apenas alguns são livres para criar e improvisar?

Performance musical

- 1) Instrumentos – que instrumentos são utilizados? Qual a função/papel de cada instrumento? Existe algum instrumento mais importante? Qual? (fotografar os instrumentos)
- 2) Canto – Quem canta as músicas? Como é cantado (solo, coro x solo etc.)?
- 3) Repertório trabalhado – que tipo de música compõe o repertório? Quais as funções dessas músicas? É um repertório variável, ou as músicas são as mesmas? Quem compõe essas músicas? Todas as músicas são cantadas, ou existem músicas só instrumentais? Alguma música é repetida em momentos diferentes durante a apresentação?
- 4) Letra – Do que falam as letras das músicas? Essas letras podem variar de uma apresentação para outra? Como isso acontece?
- 5) Gêneros, estilos e ritmos: que tipo de música o grupo toca? Há diversos tipos ou é somente um? Sendo tipos variados, em que momentos da apresentação cada um é utilizado? Existe um tipo mais importante? Qual?
- 6) Espaços de performance: onde o grupo se apresenta? O que é necessário para realizar a apresentação?
- 7) Operacionalização da apresentação: como é definido o local de uma apresentação? É via convite? Quem convida? O Grupo cobra cachê? De quanto? O que se faz com o dinheiro? Algum integrante recebe pela apresentação?

Transmissão musical

- 1) O que é preciso para fazer parte do Grupo?
- 2) Como se aprende o conhecimento necessário para fazer parte?
- 3) Qualquer pessoa pode ser músico?
- 4) Como são escolhidos os músicos que tocam?
- 5) Alguém ensina as músicas aos integrantes (tanto os que dançam quanto os que tocam)? Quem?
- 6) Como se aprende a tocá-las, a cantá-las e dançá-las?
- 7) Quais são os momentos em que se ensina as músicas: nos ensaios, nas apresentações, tem aulas?
- 8) O que é preciso para ser mestre?
- 9) Como se forma um mestre?

APÊNDICE B – Transcrições das músicas da Barca Nau Catarineta de Cabedelo/PB

Vamos de Marcha

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

G Am G

Va-mos de mar-cha já sem de mora va mos pra Bar ca vam mos a gora Va mos de

2. Am D⁷

gora um pas_____ so cur toe cer to mas li ge eiro qual de

G

1. 2.

nós che ga re mos pri meiro um pas meiro

Vamos de marcha já sem demora
Vamos pra Barca vamos agora

Um passo, curto e certo, mas ligeiro
Qual de nós chegaremos primeiro

Marchem, marchem soldados
Soldados Honrados da Majestade

Um passo...

Marchem soldados, marchem bonitos
Postos ao centro, os pés suspendidos

Um passo...

A reza

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Presto

E F#m B⁷ E C#⁷

Prostrados estamos fazendo ora- çã ão Prostrados Pra nos sa vi

F#m B⁷ E C#⁷

a gem ter a prote- çã ão pra nos sa vi

F#m B⁷ E

a gem ter a prote- çã ão

Prostrados estamos fazendo oraçã
Pra nossa viagem ter a proteçã

Maria Mãe de Deus é uma alta Rosa
Entre as outras cores é a mais formosa

Lisboa deixamos com grande pesar
Para enfrentarmos perigos no mar

Senhora da guia nos dê proteçã
Pra nossa viagem ter a proteçã

Vamos a Maria dar os parabés
E pedir mil graças para sempre amém

Truléu da Marieta

Moderato

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Tru léu léu leú__ tru léu da ma ri e__ ta que nós so__ mos ma ri nhei
ros des ta nau__ ca ta ri ne__ ta__ tru léu léu léu tru léu da ma ri e ta que nós
so mos ma ri nhei ros des ta Nau Ca ta ri ne ta Nós sa í mos de Es pa nha com des
ti no'a Por tu gal__ oh que'a le__ gri a te re mos quan do Lis bo a'a vis tar_No sa
Se nho ra da Gui__ a El la nos__ que ra gui ar__ que che gue
__ mos to dos vi__ vos no por to__ de Por tu gal__

Truléu, léu, léu
Truléu da Marieta
Que nós somos marinheiros
Desta Nau Catarineta

Nós saímos de Espana
Com destino a Portugal
Oh, que alegria teremos
Quando Lisboa avistar

Quando o mar balança a barca
Eu tenho recordação
De meu bem que está em terra
Chave de meu coração

Nossa Senhora da Guia
Ela nos queira guiar
Que cheguemos todos vivos
Nas terras de Portugal

Oh, marujo lá do lema!
Grita o Piloto na rpoa
Orça a barca para o norte
Que temos na frente c'roa

Vitória meu capitão

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Moderato

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It begins with a treble clef and a common time signature (C), which is then changed to 2/4. The piece includes a repeat sign with first and second endings. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Vi va,a Nau Ca ta ri ne__ ta com to da__ tri pu la ção vi va,a ção Gri te
 -
 mos to dos vi tó__ ria vi tó ria meu ca pit tão__ gri te tão Vi va,a

Viva a Nau Catarineta
 Com toda a tripulação
 Gritemos todos vitória
 Vitória meu capitão

Está toda a fortaleza
 Em uma grande confusão
 Destroçamos seus soldados
 Com nossos fortes canhões

Viva...

Está preso o comandante
 Está livre nossa Saloia
 Os soldados destroçados
 Lá se vão correndo à toa

Viva...

Marinheiros desta Nau
 Demos gritos de vitória
 Já terminou a batalha
 Saímos de mar afora (4x)

Truléu léu léu

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Moderato

E F#m B E C#m F#m
 Tru léu léu léu__ tru léu da ma ri e__ ta que nós mos ma ri nhei__ros des ta nau

B E E C#m F#m B **Ao final**
 __ca ta ri ne__ ta__ tru__ ta Que nós so mos ma ri hei__ros des ta Nau_Ca ta ri ne

E F#m B E C#m
 __ ta Oh Ma ru jo lá do le__ me di ga,ao pi lo to da pro__ a or ça,a Bar__ ca pa ra,o

F#m B E C#m
 nor te que te mos__ na fren te cro a or ça,a Bar ca pa ra,o

F#m B E **3x até o final** E **Final**
 nor te que te mos__ na fren te cro a ta

Solo - Truléu...

Coro - Truléu...

Ó marujo lá do leme!
 Grita o Piloto na proa
 Orça a barca para o norte
 Que temos na frente croa

Gaivota que vai voando
 Com destino a Portugal
 Aivsa a meu benzinho
 Que nossa nau vai chegar

Já vejo o farol da barra
 estamos dentro de Lisboa
 Vamos contentes ancorar
 Larga o ferro lá da proa

Ferrar os Panos

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Maestoso

G D G Am
 Va mos fer rar to dos os pa nos! Fer ra fer ra o la
 Fer rou!

D G G rit. D G Am
 ti no Fer Va mos lar gar o fer ro n'á gua Lar gou!
 Fer rou! Lar gou!

Vamos ferra todos os panos

Ferrou!

Ferra, ferra o latino!

Ferrou!

Ferra, ferra o joante!

Ferrou!

Ferra, ferra o traquete!

Ferrou!

Ferra o velacho de proa!

Ferrou!

Fera, ferra a bujarrona!

Ferrou!

Ferra, ferra o gafitope!

Ferrou!

Ferra, ferra a vela grande!

Vamos largar o ferro n'água!

Largou!

Saltamos Todos

Moderato

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Solo **Coro**

G E7 Am D7 G D7 G G F E7

Sal ta__mos to dos To dos a terra__ a ter__ ra__ Sal__ ta mos to

Am D7 G D7 G Solo G F

__ dos__ to dos a terra__ à ter__ ra__ To__

E7 Am D7 G D7 G

dos com mui__ ta__ mui ta'a le gri__ a le gri__ a__

Saltamos todos! Todos à terra à terra!


Todos com muita, muita alegria, alegria
 Para sabermos quem se festeja, festeja
 Nossa Senhora da Guia, neste dia
 Nós todos juntos, juntos a perfimos, pedirmos
 Graças e glória, aleluia! Aleluia!
 Que nos dê já eterna glória, glória
 Para sempre, para sempre, amém Jesus!

Adeus Belas Meninas

Moderato

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Solo G Am



A deus ó be las me ni nas que em Lis bo a che guei Tu pen sa vas que'eu não


D7 G G

Coro

1. 2.

vi nha es tou a qui ou tra vez A deus ó be las me vez Nos sa Se nho ra da

Am



Gui a e la nos quei ra gui ar nos dê u ma via a gem

D7 G G

Coro D.S

bo a sem tem pes ta de no mar A deus ó be las me

Variações dos comp. 7 e 9



Adeus, ó belas meninas
Que em Lisboa cheguei
Tu pensavas que eu não vinha
Estou aqui outra vez

Nossa Senhora da Guia
Ela nos queira guiar
Nos dê uma boa viagem
Sem tempestade dno mar

A garça que vai voando
Atrás dela também vou
A maruja assim cantando
Viva o nosso rei senhor

Lá nos pés de São Domingos
Exemplode paciência
Irá toda marujada
Fazer sua penitência

Vou rogar a São Domingos
Queé meu santo protetor
Enquanto eu estive ausente
Não me roubem meu amor

Somos Marujos

Maestoso

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

F# G#m C#7

So-mos ma-ru-jos do mar_ Que se-gui mos ao rei se nhor

Ma-ri-nhei ros so-mos Ma-ri-nhei-ros

F# G#m

So-mos da Nau Ca-ta-ri - ne-ta Que nes-te por-to an-co
Quem_ qui-ser ir a Lis bo-a Vá_ na Nau Ca-ta - ri
E eu pro-me - to ma ru - ja-da A - tra-car lá na lin-gue

so-mos Ma-ri-nhei-ros so-mos

C#7 F# G#m C#7

3x

rou neta Mas que são vo cês_

Ma ri nhei ros so mos Ma ri nhei ros so mos Ma ri nhei ros

F# G#m Recitado C#7 F#

Mas que são vo cês_ Mas que são vo cês_

so-mos Ma-ri-nhei-ros so-mos Ma-ri-nhei-ros so-mos

A Vida do Marinheiro

Presto

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Solo

A vi-da do ma-ri-nhei-ro o i - pá é u-ma vi-da de la bor.

Quan-do pen - sa que des - can - sa o i - pá é quan-do che-ga o va - por.

o i - pá o i - pá o-lha as on das do mar

vão que - brar o i mar vão que- brar

Coro **D.S.**

A vida do marinheiro, ô ipá
É uma vida de labor
Quando pensa que descansa
É quando chega o vapor

Ô ipá! Ô ipá!
Olha as ondas do mar vão quebrar

Quando o mar quebra na proa, ô ipá!
Desta Nau Catarineta
Tenho Saudades de terra, ô ipá!
Da querida Julieta

Às vezes sozinho na proa, ô ipá!
Me ponho a considerar
De ter deixado a família, ô ipá!
para no mar navegar

Em risco de uma tormenta, ô ipá!
A minha nau naufragar
As feras do oceano, ô ipá!
O meu corpo estragar

Vou terminar este canto, ô ipá!
A maré está praia mar
Ouço o choro da tuninha, ô ipá!
Ouço a baleia cantar

Na Corte

Presto

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Solo C G C F
 Na cor-te im-pe-ri - a al lá vos man-da o go ver - na - dor lá vos
 G C F **Coro** C G C G **Solo 2**
 man-da o go - ver - na - dor lá vos man-da o go ver - na dor O ra
 G C 11x 12. F G C
 che-guem na che gan - ça che-guem ca-pa nes-te tem - po em que es - ta mos
 to - dos com bo- nan - ça com os...
 G C F **Coro** C G C
 tu do is - so é u - ma pas - sa - ra - da tu - do is - so é u - ma pas - sa ra da
 F G C F C G C **Solo 2** Muito lento e com liberdade
 tu do is - so é u - ma pas - sa - ra - da tu - do is - so é u - ma pa - lha - ça - da

Na corte imperial

Lá vos manda o governador (3x)

Que venham todos vestidos

Em trajes de dar louvor (3x)

Ora cheguem nas cheganças

Cheguem todos com bonança

Com os seus lenços de seda

Com as suas roupas novas

Suas facas nas bainhas

Sua bengala nas mãos

A porteira é de prata

O castão é de marfim

Vamos fazer serenatas

Pelas ruas da cidade

Quem tem dinheiro escapa

Neste tempo em que estamos

Tudo isso é uma passarada! (3x)

Tudo isso é uma palhaçada!

A Mulher do Sapateiro

Presto

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Solo 1 D A D

A mu-lher do sa-pa - tei-ro é u- ma san-ta mu-lher vai à mis - sa aos do-

A D **Moderato** Solo 2 D A

min-gos vol-ta a ho-ra que e-la quer Os se-nho-res que me di-gam pa-ra que vão se ca

D A D

sar se a mu-lher go-ver-na o ho-mem dei-xe e-la pas-se - ar dei-xe e-la pas-se - ar

A D 1. **Coro** 2. **Solo 1** D.S.

dei - xe e-la pas - se ar Os se - nho-res que me ar A mu

A mulher do sapateiro
É uma santa mulher
Vai à missa aos domingos
Volta à hora que ela quer

Os senhores que me digam
Para que vão se casar
Se a mulher govena o home
Deixem ela passear (3x)

A mulher do sapateiro
tem um gênio arrenegado
Quando pega o marido
Dá de chinelo no raso

A mulher do sapateiro
Tem um armário de vidro
Onde guarda a disciplina
Com que açoita o marido

As Uvas

Maestoso

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Hei de a-mas-sar es-sas u - vas Hei de tor-nar a mas - sá - las

Hei de a - mas - sá - las com os pés com os pés com os pés

tor - na - rei a - mas - sá - las sá - las

Hei de amassar essas uvas
 Hei de tornar amassá-las
 Hei de amassá-la com os pés, com os pés
 Com os pés tornarei amassá-las

Há que estamos em terra
 Vamos cantar e brincar
 Amanhã estaremos de velas, de velas
 Nas ondas lá do alto mar

Vamos tomar um copaco
 Do vinho que estão preparando
 Aproveitamos o tempo de folga, de folga
 Amanhã estaremos bordejando

Se seu Piloto soubesse
 Este vinho quanto é bom
 Mandava bastante pra bordo, pra bordo
 Que enchia talvez um porão

Então a agulha da nau
 Nunca mais que variava
 Era o Piloto no lem, no leme
 Que todo rumo atinava

Até o mestre que não bebe
 Nosso Capitão também
 Gostaria beber desse vinho, bom vinho
 Que custa um copo três vintém

Mar Largo (instrumental)

Maestoso

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. A repeat sign with a double bar line and a fermata is placed at the end of the first staff. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and slurs. The third staff features a long note followed by a series of eighth notes, with a repeat sign and a fermata. The fourth staff contains a sequence of eighth notes, with a first ending bracket labeled '1.2.' and a second ending bracket labeled '3.'. The music concludes with a final chord and a fermata.

Louvores em Terra

Moderato

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

E B E B

Lou-vo-res em ter - ra lou-vo-res no mar Viva o nos so pa-trão que sa be bai-lar

E B E B

vi-va o nos-so pa-trão que sa-be bai-lar Tu-do is-so são lou - vo-res das on-das do mar

E B E B

vi-va o nos-so pa - trão que sa-be bai-lar vi-va o nos-so pa-trão que sa-be bai-lar

E B E

Nos - so Ca - pi - tão tam - bém vem lou-var Vi - va o nos - so pa -

B E B

trão que sa - be bai-lar vi - va o nos - so pa - trão que sa - be bai-lar

Louvores em terra!

Louvores no mar!

Viva o nosso patrão que sabe bailar! (2x)

Tudo isso são louvores das ondas do mar!

Nosso Capitão também vem louvar!

Nossa Saloinha também vem louvar!

Nosso rei D. João também vem louvar!

Alferes-Almirante também vem louvar!

Tudo isso são louvores das ondas do mar!

Outros personagens:

Primeiro Tenente, Guarda-Marinha, Segundo

Tenente, Sargento-Mar-e-Guerra

Tudo isso são louvores...

Doutor, Piloto, Padre Capelão, Marinheiros

Tudo isso...

Ração e Vassoura

Tudo isso...

Maretas

Moderato

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Solo G D⁷ G Dm Am G

Coro Ma-re__ tas so-bre ma-re__ tas ma-re__ tas so-bre ma-re__ tas Ma-re
Ô lê lê Ô lê lê

Am D⁷ G Am D⁷ G

__ tas do mar a - zul Ma - re__ tas do mar a - zul
Ô lê lê Ô lê lê

Maretas sobre maretas! (2x) (Ô lê lê - coro em resposta constante)

Maretas do mar azul (2x)

Quem faz a maretá é o vento (2x)

Quando vem de norte a sul (2x)

Eu vendi o meu relógio (2x)

Empenhei meu espadim (2x)

Para gastar com as mulatas (2x)

Ninguém tenha dó de mim (2x)

Atirei um limão verde (2x)

No convés do meu navio (2x)

Tanto corre a lanhca n'água (2x)

Como os peixes lá no rio (2x)

Procurei um limão verde (2x)

No convés ninguém o viu (2x)

O limão caiu no mar (2x)

Veio a baelia enogoliu (2x)

Maretas...

Canção do Calafatinho

Moderato

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Capitão

O que tens Ca-la-fa - ti-nho O que tens Ca-la-fa - ti-nho que te ou-ço re-zin-

Coro

gar que te ou-ço re - zin - gar

Calafatinho

É meu Mes-tre e Con-tra- mes

- tre é meu Mes-tre e Con - tra-mes - tre que de mim quer se vin

Coro

gar que de mim quer se vin - gar

Capitão:

O que tens Calafatinho

Que te ouço rezingar?

Calafatinho:

É meu Mestre e Contramestre

Que de mim que se vingar

Capitão:

O teu Mestre e Contramestre

Aqui não venha votar

No fio desta espada

Um por um hei de matar

Mestre:

Arreda, arreda, arreda, arreda

Que eu quero desabafar

na ponta desta bengala

Um por um hei de açoitar

Capitão:

Se tu és a nau da Índia

Eu sou corsário do mar

Se queres me atirar, me atira

Que eu também sei atirar

Mestre

Se és corsário do mar

Eu sou corsário do rei

Se queres me atirar, me atira

Que eu também te atirarei

Clara Estrela

Moderato

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

1. 2.

Cla-ra es-tre-la-do Nor-te Cla-ra te Va-lei me a Vir-gem Ma-ri-

Ei Ei

1. 2. Coda 3.

— a Va lei a Que pa... Vi da mi-nha se tu bem vi-as se tu re-ti

Ei Ei Ei

ni-as tan-to mais tan-to o ra tan-to ri - gor tan-to mais tan-to o ra tan-to ri-

Ei

3x Coda 4.

gor Va-mos gor Tan-to mais tan-to o ra tan-to ri - gor

Ei Ei Ei

Clara estrela do Norte (Ei) (2x)

Valha-me a Virgem Maria (Ei) (2x)

Que para nossa viagem (Ei) (2x)

Nós precisamos de guia (Ei) (2x)

Vida minha se tu bem vias

Se tu retinias

Tanto, mais tanto, ora tanto rigor (Ei) (2x)

Vamos minha gente vamos (Ei) (2x)

Com prazer e alegria (Ei) (2x)

Que para nossa viagem (Ei) (2x)

Nós precisamos de guia (Ei) (2x)

Vida minha...

Para o que nós vos pedimos (Ei) (2x)

Esta oferta de Jesus (Ei) (2x)

Que para nossa viagem (Ei) (2x)

Nós precisamos de luz (Ei) (2x)

Vida minha...

Oh! Meninas desta terra (Ei) (2x)

Que no peito botam flor (Ei) (2x)

Senhora dona da casa (Ei) (2x)

Esta vai e seu louvor (Ei) (2x)

Vida minha se tu bem vias

Se tu retinias

Tanto, mais tanto, ora tanto rigor (Ei) (3x)

Sua Alteza

Tempo

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Solo F S C⁷ F G⁷ C⁷

Su-a al - te - za a quem Deus guar - de os con-des man-dou ar- mar

Gm C⁷ F

Que to-dos se a - pa - re - lhas sem Ô lê lê lê lê

Gm C⁷ F 1. B^b Coro 2. Solo D.S

pa - ra na nau em - bar car Que Os con...

Sua Alteza, a quem Deus guarde

Os condes mandou armar

Que todos se aparelhassem

Ô lê lê, lê lê, lê lê

Para na nau embarcar (coro repete cada refrão)

Os condes se aparelharam

De uma maneira tão bela

Quando deu o meio-dia

Ô lê lê, lê lê, lê lê

Princiariaram a largar as velas

Ao pino do meio-dia

Atirou-se peças de léguas

Para avisar às companhias

Ô lê lê, lê lê, lê lê

Que já queria largar as velas

(trecho não cantado no dia da gravação)

Uns marchando para bordo

Outros no cais a chorar

Com saudade de deixar a terra

Ô lê lê, lê lê, lê lê

Já não queria mais embarcar

As lágrimas eram tantas

Em cima daquele cais

Choravam as mães pelos filhos

Ô lê lê, lê lê, lê lê

Que se iam para nunca mais

Choravam as mães pelos filhos

As mulheres pelos maridos

As manas pelos maninhos

Ô lê lê, lê lê, lê lê

As amantes pelos seus queridos

Seguimos de nau à dentro

Ouvimos tinir de ouro

Oh! Que belo comandante

Ô lê lê, lê lê, lê lê

Para tão real tesouro

Seguimos de nau à dentro

Ouvimos grande rumor

Era o Mestre e o Contramestre

Ô lê lê, lê lê, lê lê

Que mostravam o seu valor

Entramos de mar à dentro

Onde terra não se via

Avistou-se de uma nau a outra

Ô lê lê, lê lê, lê lê

Ao pino do meio-dia (coro repete 3x

ralentando a última frase)

Moças Bonitas

Tempo

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Oh mo-ças bo-ni... tas che-guem à ja- ne... la
Trá lá lá lá lá Trá lá lá lá
Oh mo-ças bo-ni Ver os por-tu - gue - ses ô Cha-na - na
lá lá
Co-mo vão pra guer - ra ra Se e-les vão pra guer...
Trá lá lá lá Trá lá lá lá lá

Oh moças bonitas (Trá lá lá lá lá)
Cheguem à janela (Trá lá lá lá lá)
Ver os portugueses
Ô chanana
Como vão pra guerra (Trá lá lá lá lá)

Se eles vão pra guerra (Trá lá lá lá lá)
Deixai-os ir (Trá lá lá lá lá)
Se eles não morrerem
Ô chanana
Tornarão a vir (Trá lá lá lá lá)

Abre-me esta porta (Trá lá lá lá lá)
Que venho ferido (Trá lá lá lá lá)
De uma estocada
Ô chanana
Dos meus inimigos (Trá lá lá lá lá)

Se vindes feridos (Trá lá lá lá lá)
Vinde cá pra dentro (Trá lá lá lá lá)
Sangue do meu peito
Ô chanana
Servirá de unguento (Trá lá lá lá lá)

Unguento tão nobre (Trá lá lá lá lá)
Não cura ferida (Trá lá lá lá lá)
Ai, Jesus, que morro
Ô chanana
E acabo a vida

Se acabas a vida (Trá lá lá lá lá)
Acabas embora (Trá lá lá lá lá)
Adeus que me vou
Ô chanana
Pela barra a fora (Trá lá lá lá lá) (4x)

Barca nova

Presto

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Solo F  C7 F G7 C7



Va-mos ver a bar-ca no - va que céu ca - iu ao mar Nos-sa

Gm C7 F



Se - nho - ra vem den - tro Ô lê lê - lê lê lê lê

Gm C7 F Bb **Coro** 2. **Solo D.S**



com seus an - ji- nhos a re-mar Nos - sa Diz o...

Vamos ver a barca nova
 Que do céu caiu ao mar
 Nossa Senhora vem dentro
 Ô lê lê, lê lê, lê lê
 Com seus anjinhos a remar

Seja Jesus Capitão
 São José seja o Piloto
 E Maria, Mãe de Deus
 Ô lê lê, lê lê, lê lê
 Nos levem seguros ao porto
 (Trecho não cantado no dia da gravação)

Diz o nosso comandante
 Desta nossa embarcação
 Oh, que ótima viagem
 Ô lê lê, lê lê, lê lê
 Que linda navegação

Todos juntos a pedirmos
 Graças e glórias de luz
 Que nos dê a eterna glória
 Ô lê lê, lê lê, lê lê
 Para sempre, amém Jesus!

Águas de Palestina

Moderato

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Nas á - guas de Pa - les - ti - na que vi - e mos pe - le - jar Nas

jar Sal - ta - mos na li - nha - di rei - ta na re - ra do mi - li - tar Sal tar Nas...

Nas águas de Palestina
 Que viemos pelear
 Saltamos na linha direita
 Na regra do militar

Nas águas...

Que fazem os marujos em terra
 Já são horas de embarcar
 A lanha está no porto
 A maré está praia mar

Nas águas...

Já fui ao cais da Bahia
 Já passei nas ondas do mar
 Santo Antonio me livrou
 E deitou as águas passar

Nas águas...

Transfiguração

Moderato

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Es-ta-va cer - ta noi__ te Na ca-ma dei - ta____ do Es-ta-va cer-ta

noi__ te____ na ca-ma dei - ta____ do Quan-do vi ao meu la__ do Je

sus_cru - ci-fi-ca__do Quan-do vi ao meu la-do Je- sus_cru - ci-fi ca__do E- le...

Estava certa noite
Na cama deitado
Quando vi ao meu lado
Jesus, Jesus crucificado

Elevado nele
Fui adormecendo
Quando vi seus lábios
O seu sangue vertendo

Vi todo o seu sangue
Por nós derramar
Pois morreu na cruz
Para nos salvar

Virei ladrão
Se quis come, se quis comer
Não cheguei a furtar
Foi por não haver, foi por não haver

todos se queixam
Mas com razão, mas com razão
Pois, senhor meu amo
Ele é um, ele é um ladrão

Lisboa

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Lento

Solo ^G Ritmo Livre Am D⁷

Oh Lis-bo-a oh_lis bo__ a oh Lis-bo-a do_pe ca__ do o po-vo de Lis-bo

Moderato ^{G Am}

a qua-se to-dos can-tam fa - do Vi-ra ma-ri-o-la ô vi-ra ma-ri-o-la ô

^{D⁷ G}

Vi-ra ma-ri-o - la ô Fran-ça Lis - bo - a Fran-ça Lis - bo - a Oh Lis

^{Am}

bo - a Oh Lis-bo - a Oh Lis - bo - a do__ pe-ca__ do o

^{D⁷}

po - vo de Lis-bo__ a qua-se to-dos can-tam fa - do

D.S.

Oh Lisboa, oh Lisboa!	As menina de João Pessoa	Versos não cantados no dia da gravação:
Oh Lisboa do pecado!	Que comigo não quer casar	
O povo de Lisboa	Vão ficar é pra titia	
Quase todos cantam fado	E no inferno vão morar	As viúvas desta terra
		Têm uma grande devoção
Vira mariola, ô (2x)	Vira mariola... (acelerando)	Passa o dia na janela
França, Lisboa (2x)		Paquerando com Dom João
	Aqui é uma perna	
As meninas de João Pessoa	E também uma barriga	Papagaio, de atrevido
Tem no peito uma paixão	Vou gritar é pra você	Roi ao Rio de Janeiro
Quando vê a marujada	Aaai como eu sou bandida	Buscar sua Mulatinha
Gosta mesmo é do Ração		Que comprou com seu dinheiro
	Por detrás dessa igreja	
As mocinhas de João Pessoa	Tem um pé de aração	As meninas de Lisboa
Não trabalha na lavoura	Toda vez que eu vou lá	São gaiatas, são brejeiras
Passam os dias da semana	Dá vontade de cagar (?)	Todo domingo à tarde
Paquerando com Vassoura		Vão passear na ribeira
	Vira mariola... (acelerando)	
As mocinha de Cabedelo		Um pirata foi a Lisboa
Tem um brilho no olhar		Em trajes de capitão
Quando vê a marujada		Gritava para os marujos:
Com ração quer se casar		Ferra o pano mandrião!

Zombando

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

Vivo

O rei não quer mais sol - da - do Por - que já fin - dou a guer

Es - ta - va zom - ban - do__

- ra Ma - dou fa... Ô_ lê_ lê_ Ô_ lê_ lê_ ô_ lê_ lê_ lê_ lê_ lê_

Es - ta - va zom ban do__

Es - ta - va zom ban - do__ Es - ta - va zom ban - do__ Es - ta - va zom - ban - do

O rei não quer mais soldado

Estava zombando (coro responde em cada frase)

Porque já findou a guerra

Mandou fazer um regimento

De três mocinhas donzelas

A primeira era Totonha

A segunda, Micaela

A terceira, nau do porto

Eu serei capitão dela!

Ô lê lê, ô lê lê, ô lê lê, lê lê, lê lê

Estava zombando (3x)

Marcha da Despedida

Barca Nau Catarineta de Cabedelo

G Am G

1.

Va-mos de mar-cha já sem de mora va mos pra bar-ca va mos em bora Va-mos de

2. Am D7

gora um pas_____ so cur toe cer to mas li ge eiro qual de

G

1. 2.

nós che ga re mos pri meiro um pas meiro

Vamos de marcha já sem demora
Vamos pra Barca vamos embora

Um passo, curto e certo, mas ligeiro
Qual de nós chegaremos primeiro

Marchem e marchem soldados
Soldados Honrados da Majestade

Um passo...

Marchem soldados, marchem bonitos
Postos ao centro, os pés suspensos

Um passo...

Lá,lá, lá, lá... (toda a melodia)

APÊNDICE C – Transcrições das músicas da Ciranda do Sol

Boa noite mestre

Mestre Baixinho

Ho-je eu vim brin- car__ com mui-ta a ni-ma-ção meu cor-ra-ção pe - de que eu as-su

3
ba num ba-lão__ São dois lam-pi-ão den-tro de um az-zul ce - les - te

6
bo - a noi - te mes - tre quan-do eu for me a per - te mão

Chorei, chorei

Mestre Manoel Baixinho

Cho - rei cho-rei cho - rei quan-do vo - cê me dis-se que ia em - bo - ra Não vá a-

5
go-ra es-pe-re mais um pou-qui-nho não vá dei-xar so - zi-nho quem te a ma e te a -

8
do-ra Cho - rei cho-rei cho - rei quan-do vo - cê me dis-se que ia em - bo-ra Não vá a...

Santa Tereza

Mestre Manoel Baixinho

San-ta Te - re - za deu dois a pi_ to foi tão bo- nito_ que se ou- viu em Na- za- ré

4
se ou- viu em Na- za ré Os o- pe - rá- rios se le- van- ta_ às qua- tro ho_ ras Vão tra- ba

8
lhar na u- si- na São Jo - sé na u- si- na São- Jo - sé San- ta Te - re - za deu dois a

12
pi_ to foi tão bo nito_ que se ou- viu em Na- za ré_ se ou- viu em Na- za ré

Mestre Mané Baixinho

Mestre Manoel Baixinho

Mes - tre Ma- né Bai- xinho su - a fa- ma já pe- gou_ a- que

3
tem quem lhe i mi_ te mas não tem co- mo_ o se- nhor Mes - tre ar- ro che_ o bom- bo e não

6
pa- re de can- tar_ quan- do eu não e- xis- tir_ bo- te ou- tro em meu lu- gar

Ô cirandeira

Mestre Manoel Baixinho

3 Ô ci-ran - dei-ra pi-sa de-va-gar no chão não ma-chu-que o co-ra ção

6 que te a ma e te quer bem No vai e vem do teu cor-po me en lou que

ce traz a-mor a quem me-re ce pra ga-nhar a-mor tam - bém

Luiz Gonzaga

Mestre Manoel Baixinho

3 Lu-iz Gon - za - ga dei-xou sau-da-de prá nós A su - a voz

6 Deus le-vou mas eu cho rei Eu já no - tei que to-do mês de a - gos

9 - to Bra-sil cho-ra com des gos to sen-tin-do a fal-ta do Rei Lu-iz Gon

12 za - ga dei-xou sau-da-de prá nós A su - a voz Deus le-vou mas eu cho rei

14 Eu já no - tei que to - do mês de a - gos -

- to Bra-sil cho-ra com des-gos to sen-tin-do a fal-ta do Rei

Marta Pacheco

Mestre Manoel Baixinho

Marta Pa- che__ co a - go - ra tem ca - mi - nhão__ car - re - ga mi - lho e fei jão

3
__ do ma - to pra ca - pital__ Meio do ca mi - ho a - pa - nhar seus pas - sa - gei

6
- ros vai fa - zer seu pa - ra - dei__ ro lá no mer - ca - do cen - tral__ Mar - ta Pa -

9
che - co a - go - ra tem ca - mi - nhão__ car - re - ga mi - lho e fei -

11
jão do ma - to pra ca - pi - tal__

Os Coqueiros

Mestre Manoel Baixinho

$\text{♩} = 102$
Solo

Eu vi os co - quei - ros ba - lan - çar Eu ouço a se - rei - a can -

4
Coro

6
tar É na bei - ra da prai - a é bei - ra do mar__

__ meu a - mor me cha man - do pa - ra se ba nhar__ Eu

OS COQUEIROS

Solo Eu vi os coqueiros balançar.
Eu ouço a sereia cantar

Coro É na beira da praia. É na beira do mar
Meu amor me chamando para se banhar

Ouro em Pó

♩=106

Ciranda

Mestre Manoel Baixinho

Se vo-cê não me que - ri - a pra quê_ me a-ca - ri - nhou dei-xas-se eu vi-ver so -

3
zi - nho sem ca - ri-nho e sem a - mor Vai ver meu a - mor vai

6
só vai ver meu a - mor é ou-ro em pó

Vai vai vai

Mestre Manoel Baixinho

Meu a - mor quan-do me viu sor-riu e fa - lou__ Me per-gun-

3
tou Bai-xi-nho de on-de vem__ Eu dis-se Ma-ri__ a Não te-nha cui-da -

6
__ do eu ta - va pen - san__ do em vo - cê meu bem__ Vai vai

9
vai vem vem vem não te des - pre - zo pe - lo a - mor de nin guém

Penha

Mestre Manoel Baixinho

Vo-cê pas-sou lá no pé de ca-ju - ei - ro e não deu um a-deus a ni-guém

5
Pe - nha ô Pe - nha vo-cê não tem o ca rin' que a ou-tra tem Vo-cê pas

9
sou lá no pé de ca-ju - ei - ro e não deu um a-deus a ni-guém

Essas meninas

Mestre Manoel Baixinho

Es-sas me-ni-na de ho__ je que tão tra-jando en-car - na-do en-car-na - do

4
Tão des-pre-zan-do os sol tei__ro os sol-tei-ro pa-ra a-mar os ca - sa-do os ca-sa-do

Ciranda em Baião

Mestre Manoel Baixinho

♩=103

Solo

E-la pe-diu peu can-tar U-ma ci - ran - da_em bai - ão Eu di-sse não can-to não

4 **Coro**

Por-que meu tem-po não dá Eu não sou dois sou um só Não po sso tá lá e cá

7 **Solo**

E-ssa ci-ran-da_é fa - cei__ ra pra vo-cês se ba-lan çar__ Car-lim pe-diu pr'eu can tar

10

U-ma ci-ran-da_em bai-ão Eu di-sse não can-to não Por-que meu tem-po não dá

CIRANDA EM BAIÃO

Solista Ela pediu peu cantar
 Uma ciranda em baião
 Eu disse não canto não
 Porque meu tempo não dá

Coro Eu não sou dois, sou um só.
 Não posso tá lá e cá
 Essa ciranda é faceira
 Pra você se balançar.

Sete socós

Mestre João Grande

Eu ta-va lá no o-lho da pal-mei-ra a ci-ran -dei-ra me cha-mou ve-nha pra

5 cá Eu vi se-te so-có se co-çar-do meu bem eu vi se-te so-có se co-çar Eu

10 ta-va lá no o-lho da pal-mei-ra a ci-ran -dei-ra me cha-mou ve-nha pra cá

Quando você se sentir abandonada

Mestre Manoel Baixinho

Quan-do vo - cê se sen-tir a-ban-do - na da tão des-pre-

4 za-da sen-tin-do sau-da-de e dor Fa-ça o fa - vor não cho - re e nem fi-que a

7 fi - ta li-gue o rá-dio e pas-se a fi - ta da ci-ran da do a mor

Adeus

Mestre Manoel Baixinho

Do-no da ca-sa dê-me a-deus que eu vou em - bo-ra Já tá na

4

ho-ra eu já vou me ar re - ti - rar O pas-sa - ri-nho car-re - ga pe-na no

7

bi-co vou em-bo-ra o se-nhor fi-ca den-tro do seu ban-ga - lô

ANEXOS

ANEXO A – Documento com sugestões para a construção de uma lei municipal específica de contratação de grupos de cultura popular

Ideias e Sugestões para a construção de uma Lei Municipal Especifica de Contratação dos Grupos de Cultura Popular

Vae Victis (ai dos vencidos), ouviram os moradores de Roma após a derrota imposta pelo conquistador, o príncipe Celta, Breno, em 390 a.C. É assim que nós da Cultura Popular nos sentimos hoje ao dependermos exclusivamente dos poderes públicos como meio de sobrevivência. Isto mesmo, só nós restam os poderes públicos nestes tempos do predomínio da marginalidade, que nos impede de auferir rendimentos com apresentações por iniciativas particulares. Como nos disse em 1999 o Mestre do Babau Joaquim Guedes ao ser surpreendidõ a mendigar em Tambaú: "É companheiros, antes eu brincava nas bodegas, enquanto o bodegueiro lucrava vendendo tira-gostos e cachaça, eu brincava a noite inteira e ao voltar pra casa tinha na bacia o dinheiro para fazer uma feirinha. Mas agora os marginais passam e limpam minha bacia das doações do povo".

Só nos restam os poderes públicos que nos contratam como se estivessem fazendo um **favor à pobres coitados**, além de nos fazerem exigências descaracterizantes de nossa maneira de ser. Nossas Brincadeiras acontecem de **forma espontânea e informal**. Com tantas exigências tendem a nos transformar em **parafolclore** tirando-nos a nossa essência e razão de existir. Esquecem os gestores que o nosso **fazer cultural** é aula, é ensinamento de forma lúdica e subliminar na formação ética, social e cultural do nosso povo. **O nosso brincar** é um prazer transmissor de

conhecimentos, " é a ressonância de toda uma ancestralidade formadora do nosso **sentimento pátrio**, o **nosso sentimento de nacionalidade**.

A **Embolada** ainda em nossas senzalas unia os companheiros de desdita bem como o nosso **Samba de Roda** desenvolvendo o ritual da fertilidade para dar prosseguimento à espécie enquanto demonstrava um excessivo grau de exploração do escravizado. O **Aboio**, vindo da Ilha da Madeira através dos escravos árabes mostrando no canto triste do vaqueiro a crueza do seu ofício. Nossa **Cantoria de Viola** originada dos trovadores, principalmente, da Cidade francesa de Provença, o **Cordel**, seu contemporâneo português, lá por mil e setecentos, através das "Folhas Soltas" ou "Literatura de Cegos". O **Coco de Roda** surgido do entretenimento das quebradeiras de cocos pra fazer óleo no Quilombo dos Palmares. Tudo isto contando com o apoio aqui e ali de alguns mecenas ou, como dizem nossos cantadores, **os nossos apologistas**.

- 1) O poder público ao **atrasar um pagamento**, como sói acontecer até 13, 14 meses, gera desconfiança dos Brincantes em relação a seus Mestres, levando alguns brincantes a abandonarem seus **Folguedos**.
- 2) Nos Folguedos, os brincantes, ora brincam ora "desaparecem", alguns saem, outros entram, mas o Mestre é sempre o mesmo. É o único que não muda, só com sua morte ou dissolução do grupo. Mas para fazer uma apresentação é cobrado do Mestre uma **declaração de representatividade**, ou seja, os brincantes tem que autorizar o Mestre a representá-los. Isto é **uma inversão de valores**. O Mestre é

quem detém os sacros saberes, não precisa ser autorizado pelos brincantes "passageiros".

- 3) **Declaração de Notoriedade** tem sido uma aberração. Onde que a mídia vai noticiar o acontecimento de uma apresentação do Babau, de uma Cantoria, ou de um Boi de Reis? É bem mais fácil anunciar o aniversário de doutor fulano ou do secretário da pasta tal, etc. etc. etc. que lhe trará bem mais ibope.
- 4) Exigência de **três notas fiscais** de origens diversas atestando o recebimento de cachês. Acontecem por este Nordeste afora, dezenas de grandes festivais, onde algum apologista ou mesmo um repentista consegue apoio da gestão pública e contribuições de comerciantes locais e no final faz o pagamento aos participantes em mãos, em dinheiro vivo, etc. etc. etc. Mas nos dizem "é preciso se adaptar aos novos tempos". Em outras palavras: é preciso se descaracterizar, deixar de lado a espontaneidade, a informalidade, nossa característica e razão de existirmos.
- 5) A exigência de se **pagar o imposto antecipado** de 5% do ISS referente ao cachê que ainda se vai receber. (Porque o desconto não é feito no próprio cheque?) Isto tem levado a maioria dos Mestres a arranjar o dinheiro emprestado a juros para pagar o imposto e que muitas vezes leva meses até receber o

cachê, gerando mais questionamentos dos brincantes quanto aos tais juros por conta do atraso.

- 6) A exigência de um **Concurso** para os **Trios de Forró Pé de Serra**, todos os anos, inclusive para os que no ano anterior já o tenham feito, para poder proceder á contratação. Concurso este, eufemisticamente chamado de **Audição**. Esta pratica tem deixado muitos e muitos Trios de Forró de fora das contratações, não por medo de serem reprovados, mas, muito mais por acharem este procedimento descabido e se sentirem atingidos em sua auto estima, recusam-se a participar dos tais concursos. Chega de Humilhação. Isto pra não falar nos valores de hoje em relação a quatro anos atrás, que de R\$ 2.000,00 regrediu para R\$ 1.400,00 hoje.
- 7) **A anexação de cachês**. Se não bastasse a redução dos cachês de R\$ 2.000,00 para R\$ 1.400,00, de um folgado que passa o ano inteiro esperando a chegada do período junino para ser contratado **pelos poderes públicos**, e até porque as contratações noutros períodos por iniciativas particulares têm tido pouca motivação por falta da natural emulação desta época, a Fundação Cultural por uma questão de facilitar a sua burocracia, faz um somatório dos cachês atingindo um total em que incide o Imposto de Renda, reduzindo ainda mais o seu cachê em 25% . (Traduzindo, em sete toçadas de R\$ 1.400,00, perfazendo um total de R\$ 9.800,00, teria ainda um desconto liquido de R\$ 1.500,00, ou seja, mais que o valor de uma apresentação).

- 8) **A Proibição de Instalação de Pavilhões** para as **Quadrilhas Juninas** em seus bairros, quando em volta dos mesmos se formava um intenso comércio ambulante gerando renda para uma parcela da população local, constituindo esta proibição num verdadeiro entrave ao desenvolvimento de nossa cultura sazonal por ocasião dos festejos que compõem o Ciclo Junino.
- 9) Solicitamos, portanto, a abolição destas exigências e que uma cláusula seja construída no sentido de que apresentações sejam mais frequentes no intuito de estimular os folguedos, não só inserindo-os nas datas comemorativas, mas de forma mais quantitativas e frequentes, tudo pretextando sua inclusão como, por exemplo, sendo uma constante e variada presença nas escolas, inclusive com dissertações contando pontos para as notas, e assim deixarmos de ser **vencidos** passando a coparticipantes da vivência social de nossa juventude, rechaçando a máxima de Napoleão Bonaparte de: "Aos vencedores as batatas, aos vencidos as cascas".

José Emilson Ribeiro
10 de Maio de 2014.