Música e religião: interfaces na produção da *performance*

Fábio Henrique Ribeiro (UFPB)

Resumo: Este artigo busca refletir sobre a relação entre música e religião na construção da *performance* musical em contextos da cultura popular, apresentando uma abordagem analítica sobre as diferentes perspectivas de exercício da devoção por parte dos agentes rituais e sua influência na *performance*. Nesse direcionamento, tomo como base uma discussão teórica relativa ao tema em campos interdisciplinares ligados à etnomusicologia, bem como a experiência de pesquisa realizada com dois grupos de Congado na cidade de Bocaiuva/MG. Com base no estudo empírico realizado e na reflexão desenvolvida ao longo do texto foi possível concluir que os diferentes espaços, perspectivas e atuações dos agentes rituais produzem relações conflituosas que têm construído a *performance* musical dos grupos. Desse modo, a *performance* apresenta-se como resultante do processo de negociação de concepções do sagrado por parte dos agentes.

Palavras-chave: Música. Religião. *Performance*.

Title: Music and Religion: Interfaces in the Production of Performance

Abstract: This article presents a reflection about the relationship between music and religion in the construction of musical performance. The paper brings an analytical approach on the different perspectives of the exercise of devotion by agents of ritual and its influence on performance. In this way, I take as basis a theoretical discussion related to the theme in interdisciplinary fields related to ethnomusicology as well as experience with the research about two groups Congado in Bocaiuva city, state of Minas Gerais, Brazil. Based on empirical study and reflection developed in the text I concluded that the different areas, perspectives and actions of the agents of ritual produce adversarial relationships that have transformed the musical performance of groups. Therefore, the performance is presented as a result of processes that negotiate the conceptions of the sacred by agents.

Keywords: Music. Religion. Performance.

RIBEIRO, Fábio Henrique. Música e religião: interfaces na produção da *performance*. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 243-264, dez. 2013.

O desenvolvimento científico da etnomusicologia tem sido marcado por sua variedade de abordagens. Por meio dessa multiplicidade e devido às sinuosidades epistemológicas, as pesquisas nesse campo têm possibilitado compreender, de forma satisfatória, as complexas relações socioculturais inerentes ao fazer musical. Assim, a antropologia, a sociologia, a história e a linguística, dentre outras disciplinas, têm se apresentado como fortes aliadas na perspectiva multidisciplinar da etnomusicologia.

Essa amplitude epistemológica e as diversas interfaces entre música e sua conjuntura sociocultural possibilitam trabalhos diferenciados com manifestações musicais aparentemente semelhantes. Destarte, pesquisas sobre um mesmo fenômeno podem apresentar características assaz distintas, dependendo de diversas variáveis como a formação do pesquisador, seu referencial teórico, o foco da pesquisa, suas habilidades e limitações, entre outras.

Diante dessa realidade, este artigo visa propor uma reflexão sobre as interfaces entre música e religião na construção da *performance* musical em grupos de cultura popular cujas práticas estão vinculadas ao exercício devocional de suas crenças. As discussões apresentadas têm como base um levantamento bibliográfico em campos interdisciplinares ligados à etnomusicologia, bem como a experiência de pesquisa realizada entre os anos de 2009 e 2011 com dois grupos de Catopês, os Ternos[1] *Nossa Senhora do Rosário* e *Divino Espírito Santo*, pertencentes à manifestação do Congado, na cidade de Bocaiuva/MG (RIBEIRO, 2011). Ainda, há neste trabalho uma maior evidência de depoimentos dos mestres dos grupos, buscando evidenciar de forma mais significativa a perspectiva êmica de exercício devocional.

Apesar de ser o foco de muitos trabalhos etnomusicológicos, acredito que a complexidade inerente aos fenômenos musicais religiosos sugere a necessidade de perspectivas diferenciadas sobre o mesmo tema, buscando, assim, lançar luzes mais profundas sobre ele. Nesse direcionamento, tenho como pressuposto que a religião, enquanto fenômeno social, pode ser compreendida como elemento construtor de diversas faces da humanidade, dentre as quais destaco aqui as práticas musicais.

Max Weber, em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (WEBER, 1987), apresenta um bom exemplo de como ideais religiosos podem influenciar o comportamento de uma sociedade. No caso específico do protestantismo, ele apresenta uma análise sociológica que busca compreender o papel da ética racional protestante na produção de

[1] O nome Terno é utilizado por diversos grupos da cultura popular como sinônimo de Grupo.

um ascetismo influente no desenvolvimento do capitalismo. Os exemplos podem se estender a uma considerável quantidade de trabalhos investigativos que relacionam a religião com outro componente social, como política (BURITY, 2001), saúde (DALGALARRONDO, 2007), educação (LEAL, 2003) e ciência (PAIVA, 1999), entre outros. Aqui, interessa-nos mais o vínculo entre a religião e o fenômeno musical, relação suficientemente complexa e carregada de nuances delineadoras da *performance*.

A música, enquanto fenômeno social, também tem sido objeto de frutíferas reflexões, apontando para uma perspectiva do fenômeno musical como um processo sociocolaborativo, composto por uma rede complexa de interação. Nesse sentido, Martin (2006), Becker (1982), DeNora (2000), Shephered (2003) e Hennion (2003), entre outros, desenvolvem um interessante exercício de um olhar sociológico que possibilita o entendimento de crenças e significados presentes no processo de criação, distribuição e recepção dos fenômenos artístico-musicais, bem como a compreensão das formas pelas quais a sociedade, que promove tais processos, produz seus julgamentos, definições, percepções etc.

Diversos estudos das ciências humanas e, particularmente, da etnomusicologia e antropologia têm se dedicado a compreender os pontos de contato entre música e religião (MANASSEH, 2004. REHEN, 2007). No contexto congadeiro, os trabalhos de Martins (1997), Arroyo (1999), Gomes e Pereira (2000), Lucas (2002), Mendes (2004) e Queiroz (2005) reservam especial atenção ao fenômeno religioso, reforçando sua relevância para a compreensão da manifestação.

O Congado é uma expressão dramático-musical popular do catolicismo de origem afro-luso-brasileira que engloba diversas variantes ao longo do país e apresenta-se com um importante elemento delineador de crenças e ritos historicamente constituídos. Entretanto, esse delineamento é resultante de um processo de negociação entre os preceitos canônicos situados no catolicismo oficial e os preceitos socioculturais estabelecidos pelo catolicismo popular. Essa negociação produz os principais personagens e eventos conjunturais da *performance* ritual, definindo espaços e funções (BRANDÃO, 1985). Assim:

> [...] os congadeiros se reconhecem como católicos, mas ainda hoje estão presentes as tensões e negociações entre as cerimônias do Congado e a Igreja Católica, como também entre o microcosmo social do Congado e a sociedade envolvente (LUCAS, 2002: 51).

Diante da importância da religião no contexto estudado, apresento aqui as interpretações obtidas a partir da observação e análise da religiosidade dos grupos e sua influência na *performance* musical. Nesse direcionamento, compreendendo as diferenças promovidas no trato do sagrado pela religiosidade popular e a institucionalizada, pretendi verificar como a religião tem promovido uma *performance* musical que revela, promove e negocia conflitos.

Buscando contemplar o amplo caráter sociocultural do contexto investigado, as reflexões aqui apresentadas partem de uma visão antropológica do fazer musical, ancorada nos estudos da *performance*, resultantes de um conjunto teórico que reúne perspectivas disciplinares da antropologia, das artes, da filosofia e da linguística. Desse modo, autores como Goffman (1959), Austin (1975), Béhague (1984), Brinner (2001), Schechner (2003, 2006), Turner (1988, 1996, 2009) e Zumthor (2007) foram fundamentais para o entendimento da *performance* musical como um processo de ritualização de sons e comportamentos, que propiciam uma atuação diferenciada sobre as diversas faces sociais das interações humanas. Nesse sentido, o tratamento amplo da *performance* musical possibilita um olhar sobre elementos muitas vezes negligenciados na busca pelo entendimento da música. Aspectos repetidamente tratados como "extramusicais" ou até mesmo como "não musicais" podem nos dizer tanto sobre a música quanto os sons que percebemos e tendemos a conceber como únicos determinantes de uma *performance*.

Assim, a divisão do texto segue um direcionamento que busca colocar em evidência os elementos construtores da relação entre a *performance* musical dos grupos e sua conjuntura de fé e devoção. Portanto, trato de temas relevantes ao contexto afro-religioso desenvolvido no catolicismo em terras brasileiras, entendidos aqui como bases fundamentais para a compreensão do contexto performático dos Catopês de Bocaiuva. Para isso, são apresentados e discutidos inicialmente três tópicos, entendidos como base para as reflexões, a saber: a resistência constantemente atualizada, as diferentes formas de manifestação do sagrado e o dualismo do sagrado com o profano. Posteriormente, apoiado nos pressupostos apresentados, trato das diferentes perspectivas dos agentes religiosos e suas consequências na *performance*. Por fim, algumas considerações são apresentadas.

A vivência do sagrado e a atualização da resistência

Lucas (2002) aponta que os autores que discorrem sobre o Congado reconhecem na vivência do sagrado um importante índice de resistência cultural. O negro, utilizando de artifícios produzidos nas relações intersticiais do contato cultural, reinterpretou a

religiosidade imposta pelo branco em um processo de oposição velada, buscando os elementos necessários para a manutenção de suas crenças mais fundamentais.

A religiosidade hoje vivida pelos congadeiros traz em suas múltiplas formas de expressão os elementos de resistência dos seus antepassados. Os conflitos são atualizados nas relações entre a religiosidade popular inerente aos grupos e o catolicismo oficial representado pelo clero. Assim, as diferenças entre as concepções do sagrado revelam discordâncias promotoras de conflitos entre os personagens rituais.

Segundo Brandão (1985), esses personagens podem ser compreendidos de acordo com pelo menos três áreas de participação, promovendo os agentes da *Igreja* (padres e auxiliares), da *Festa* (festeiro, mordomo e auxiliares[2]) e do *Congado* (mestres, integrantes dos grupos e familiares). Entre esses agentes, "os festejos de Nossa Senhora do Rosário oscilam ritualmente em meio a cerimônias sob controle da Igreja e outras sob o controle da Congada" (BRANDÃO, 1985: 18). Cada um deles tem seu espaço de atuação mais ou menos definido, com seus graus de concentração, de poder e de responsabilidades. Assim, os conflitos se dão principalmente quando esses limites são ultrapassados, invadindo e transformando o momento sagrado do outro.

Aqui o foco se dá nessas relações conflituosas e na consequente resistência reelaborada dos Catopês. As formas em que os grupos respondem às mudanças realizadas pelo clero demonstram como cada um concebe o sagrado e quais são as suas táticas de oposição cultural. Nesse direcionamento, penso que as sacralidades das diferentes expressões do catolicismo entram em choque e produzem mudanças performáticas que buscam resolver os conflitos, ou pelo menos dissolvê-los. Assim, a música pode ser compreendida como um dos principais elementos de negociação, antecipando o contato por meio do som ouvido à distância, tomando espaços onde o corpo ainda não se faz presente e cantando uma devoção muitas vezes negada por parte da sociedade etc.

[2] O festeiro e o mordomo são participantes da festa escolhidos por sorteio para se responsabilizarem pela organização dos festejos, como a organização das vestes, das pessoas participantes e da alimentação, entre outras atividades. O festeiro é responsável por guardar a coroa em sua casa até a realização da festa, enquanto o mordomo guarda a bandeira do santo. Os auxiliares são os familiares responsáveis pela composição dos cortejos.

Manifestações do sagrado

O Congado possui um mito fundacional, cuja narrativa possui variantes em todo país. Entretanto, há uma estrutura básica que pode ser resumida nos seguintes acontecimentos: aparição de uma imagem de Maria nas águas, a tentativa frustrada dos senhores brancos de retirá-la e o sucesso de seu resgate pelos negros escravos, tomando-a como protetora e intercessora. Essa fundamentação mítica proporciona uma estrutura devocional de culto aos santos católicos revelada em variadas formas e objetos, como as imagens e bandeiras. Assim, institui-se uma cosmogonia[3] em que o mito é seu modelo exemplar, assumindo formas distintas ao longo do país, mas com fundamentos básicos elementares.

A realidade performática dos Catopês de Bocaiuva insere-se nessa conjuntura sagrada e, como tal, reflete suas estruturas básicas de devoção. Os santos festejados são relembrados nas suas imagens e bandeiras como motivações para todo ritual, assumindo a devoção como elemento essencial para se iniciar a festa, assim como aponta o mestre Jocelino Leite, do Terno Divino Espírito Santo: "Primeiro começa a festa é você lembrar de Deus, né!" (LEITE, 2010b). Desse modo, o valor dado pelos grupos aos elementos simbólicos representantes dos santos é refletido nos seus comportamentos físico e verbal, assumindo perspectivas devocionais que colocam em evidência as relações entre os grupos e os membros da Igreja.

As bandeiras são ícones que ligam a imagem do santo ao tempo do festejo e à identidade devocional de cada grupo. Outra função atribuída a elas é a de guiar estrutura e espiritualmente os grupos, sacralizando os espaços por onde passam, bem como indicando os passos coreográficos. Assim, confirmam os mestres[4]: "A bandeira [...] é a guia do grupo. Cada grupo [...] defende um santo. Nós carregamos os estandartes de Nossa Senhora do Rosário. Então eles são as guias do grupo e o motivo pelo qual o grupo existe" (LEITE, 2010b).

[3] Utilizo o termo cosmogonia como uma adaptação da acepção apresentada no dicionário Houaiss: Corpo de doutrinas, princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupam de explicar a origem, o princípio do universo (HOUAISS, 2009). Assim, esse termo é concebido aqui como conjunto de doutrinas que visam explicar a origem do universo particular do Congado.

[4] O discurso dos integrantes passou por poucas correções ortográficas e gramaticais no intuito de se manter a maior proximidade possível da sua realidade e expressividade.

> [...] a bandeira representa o Congado, o nome dos santo que nós festeja, né? [Se] você festeja o Divino, você tem que levar a bandeira do Divino. Se for o dia do Rosário, você tem que levar [...] a bandeira do Divino e o Rosário, porque nós é as foliagem de um e do outro né (LEITE, 2010a).

As imagens e os andores dos santos possuem valor semelhante, diferenciando-se apenas nos aspectos práticos do ritual, assumindo posições ligadas aos cortejos e procissões, sendo normalmente levados pelos agentes da Festa ou por outros membros da sociedade, como aponta a mestra Lucélia Pereira:

> [As imagens são] a mesma coisa, só que a única diferença é a seguinte: porque ela, imagem, [é mais difícil] pra ta carregando porque corre o risco de quebrar, alguma coisa assim, né, e as bandeiras [...] têm mais facilidade pra você estar movimentando; igual você vê que são feitos vários movimentos no decorrer de um festejo que se fosse com a imagem era arriscado ela cair e quebrar (PEREIRA, 2010b).

O levantamento do mastro é o primeiro momento público dos rituais, promovendo a ligação com as entidades sagradas, elevando as preces, realizando e pagando promessas. Nesse ensejo ritual, os grupos arvoram a bandeira do santo em meio a orações, música e dança. O mestre Jocelino Leite reforça a importância desse momento afirmando que "o mastro é o principal da festa, se não tiver o mastro não tem a festa, né, porque o principal, o primeiro que consta é o mastro, né, então, o principal da festa é o mastro" (LEITE, 2010c).

Fato interessante é a demonstração de respeito pela tradição gerada e mantida por seus ancestrais. Os grupos não usam seus uniformes no sábado do mastro, restringindo-se às roupas do dia-a-dia. Ao serem perguntados sobre o motivo dessa postura, eles afirmam que a tomam apenas porque seus antecessores assim faziam: "Não pode porque isso é tradição antiga, toda vida vem [sendo assim]. É... [balança a cabeça com expressão de satisfação por cumprir a tradição] o uniforme é só dia de apresentação, que usa uniforme, o mastro toda vida é normal, igual os outros" (LEITE, 2010c).

> Essa é uma tradição que eu posso dizer assim, que as pessoas antigas do grupo. Elas [...] falam [...] que veste bem no dia, [...] no dia principal. Você guarda sua roupa no

> dia melhor, para o dia principal. Não melhor, para o dia principal. Mas assim, a firmeza para mim já começa no sábado, mas como a gente respeita essa tradição que a farda, como diz, você veste ela quando você está inteiramente no trabalho, apesar que nosso trabalho começa à noite [...] (PEREIRA, 2010a).

Desse modo, a apresentação visual no dia do mastro ainda traz um pouco da vida diária dos integrantes, como um processo gradativo de entrada no ritual e de inserção no tempo mítico da celebração festiva. A manutenção da tradição apresenta-se como mais uma forma de manifestação do sagrado, pois possibilita aos integrantes dos grupos atualizarem as práticas dos seus antepassados, como uma forma de demonstrar seu respeito e prestar suas homenagens.

A manifestação do sagrado ultrapassa o limite das poucas linhas aqui apresentadas, compondo, mantendo e ressignificando o complexo performático dos grupos. Seria um empreendimento de muito mais esforço compreender toda essa estrutura religiosa. Entretanto, acredito que o recorte aqui apresentado é uma parte significativa desse contexto e pode contribuir com mais um foco de compreensão da relação entre a estrutura religiosa dos rituais e a *performance* musical dos Catopês.

O sagrado e o profano

Segundo Eliade (1992), o sagrado se manifesta quando se torna diferente do profano, apresentando-se como uma realidade distinta das coisas "naturais". Tal concepção se enquadra melhor às perspectivas deste trabalho, uma vez que, a partir dela, podemos entender o profano como algo ligado às coisas naturais, desvencilhando-nos de uma acepção negativa do termo. Essa característica apresenta-se mais clara no catolicismo oficial, enquanto na sua expressão popular as coisas profanas, ou naturais, podem ser sacralizadas, esmaecendo as fronteiras entre elas. Desse modo, podemos supor que a manifestação religiosa do Congado mescla elementos naturais e divinos, sacralizando momentos e espaços que possuem diferentes valores para o clero.

Uma das principais distinções realizadas por Eliade (1992) para se compreender o sagrado está vinculada às características do homem religioso e do não religioso. Todavia, na realidade discutida neste trabalho, os agentes são considerados religiosos, revelando diferenças menos superficiais nas formas de se tratar o sagrado. Assim, o que distingue e delimita os espaços de atuação, bem como o poder ritual de cada um, são os valores e

concepções dos Catopês e dos líderes da Igreja.

Em concordância com essa afirmação, um bom exemplo a ser citado é apresentado por Brandão (1985), revelando como as coisas sagradas podem ter valores diferentes para os agentes do ritual:

> A própria posição da Festa de Nossa Senhora do Rosário, no ciclo litúrgico da Igreja e no ciclo ritual da Congada, revela contradições entre os dois lados. Do lado da Igreja, o ciclo anual de festejos litúrgicos começa com o Advento, um período preparatório para as cerimônias do Natal. Depois do Natal, o ciclo continua nos festejos da Epifania até a Quaresma que, como o Advento, introduz uma configuração de festejos nucleares no calendário religioso: a Páscoa. O período posterior à Páscoa prepara a Festa de Pentecostes, cujos domingos posteriores retornam o ciclo ao "tempo do Advento". Neste ciclo, sobretudo após o Concílio Vaticano Segundo, festejos como os de Nossa Senhora do Rosário tendem a esvaziar o seu significado e a perder um lugar no calendário dos agentes eclesiásticos e até mesmo na memória dos fiéis. [...].
>
> No pensamento dos "irmãos" da Congada, um ano para-litúrgico de festas e momentos de devoção tem o seu centro plantado sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário. A não ser por dividir um ano inteiro entre outras festas "de santo" (Divino Espírito Santo, São Benedito, São João) e por participarem quase marginalmente dos festejos do calendário litúrgico da Igreja, os negros do congo observam três períodos: "antes da Festa", a "Festa de Nossa Senhora do Rosário" e "depois da Festa" (BRANDÃO, 1985: 75).

Pode-se constatar, portanto, que até mesmo o tratamento deslocado da Festa de Nossa Senhora do Rosário pode revelar distintas concepções da devoção, promovendo situações de conflito. O ano litúrgico do Congado, que tem como centro a realização da Festa, não se enquadra na divisão temporal da Igreja e, consequentemente, não possui o mesmo valor para todos os agentes.

Essas diferenças podem ser verificadas em níveis diferenciados e mais específicos da realidade dos grupos pesquisados. Mudanças de horário das missas, de elementos simbólicos, bem como de momentos rituais mais específicos representam apenas uma parte superficial que podemos apreender na condição de observadores passageiros. Consciente de que a complexidade dessas relações ultrapassa meu alcance de pesquisador ouvinte, com participação e experiência limitada, notei que a manifestação religiosa dos Catopês tem

passado por um momento histórico de afirmação diante das mudanças na Igreja e na sociedade em geral. A rendição parcial a essas mudanças reflete o processo de negociação e de manutenção de elementos essenciais, reatualizando a luta e resistência de seus antepassados.

A sacralização e profanização dos elementos rituais: perspectivas dos agentes e consequências na *performance*

Com base na discussão até aqui apresentada, pressuponho que a percepção do sagrado e a atribuição de sacralidade sejam relativas. Essa relatividade é vista como resultante das diferenças de concepção entre a expressividade popular do catolicismo congadeiro e o catolicismo oficial da Igreja. Por meio dessas diferenças, os limites de atuação dos agentes rituais entram em contato, promovendo relações conflituosas que transformam a *performance* nos seus níveis práticos e simbólicos.

Acredito que, assim como o homem religioso pode sacralizar momentos e espaços, a desvalorização e transformação da coisa sagrada do outro pode profaná-la, ou, em outras palavras, pode naturalizá-la. Nesse sentido, as alterações agenciadas pela Igreja nos rituais dos grupos têm promovido algumas "profanizações", na medida em que se ignoram os limites do que os Catopês entendem como tradição. As mudanças, ligadas principalmente às características da modernidade, têm exercido influência sob aspectos sagrados do ritual, como o tempo e os objetos icônicos de devoção.

A religiosidade dos congadeiros exprime uma percepção temporal diferenciada dos outros personagens rituais. O caráter cíclico de suas canções sugere orações que precisam de sua periodicidade para alcançar o resultado necessário; a manutenção repetitiva e quase ilimitada dos padrões rítmicos exerce uma função essencial para a promoção da atmosfera ritual de cada contexto. Desse modo, o tempo é elemento fundamental para o trato com o sagrado e para a eficácia da *performance*.

As diferenças imprimidas pela alteração do tempo promovem novos valores que fazem os congadeiros, principalmente os mais experientes, sentirem falta dos "tempos antigos", em que se atingia sua eficácia ritual com mais placidez. Assim, quando dizem que antigamente havia mais tradição e mais fé, apontam a diminuição do tempo de festejo como motivo para as mudanças na devoção e, consequentemente, em seu exercício performático:

> [...] E antigamente era um grupo, nós trabalhava três dia. [No último dia, ao] meio-

> dia, eles abria a igreja, e ai nós cantava a despedida, né: "Deus te salve casa santa onde Deus fez a morada, para onde mora o cálice bento e a hóstia consagrada". E aí você vai só seguindo, né. Era um canto de despedida e entrada de igreja, aí você descia a bandeira e entregava para outro. Hoje não, [...] levanta num dia e desce no outro né (PEREIRA, 2010a).

> [...] E agora um dia triste e de emoção também é o dia da despedida, né! Hoje não está tendo a despedida igual tinha. De primeiro, [ao] meio-dia você ajoelhava ali naquele cascalho na porta da igreja e ali cantava tudo: o Deus te Salve Casa Santa, é comprido, [era cantada] todinha né, para daí você levantar, né; aí agora você descia o mastro, aquilo... [demonstra emoção na fala trêmula e pausada]; tem muita gente [que] chora, que você não sabe se no ano que vem você está vivo pra fazer aquela festa, então, um dia de muita emoção. *Era* [enfático] de muita emoção, hoje em dia não, hoje você faz a festa, depois da procissão você já levanta o mastro, já entrega o mastro com a bandeira, com a bandeira e a coroa, já não tem aquela tradição e aquela fé igual tinha de primeiro (LEITE, 2010b).

A necessidade de que o tempo permaneça cíclico e que as coisas se repitam é característica de manifestações religiosas que buscam manterem-se fiéis à tradição. Enfim, "as sociedades tradicionais não apenas imaginam a existência temporal do homem como uma repetição *ad infinitum* de certos arquétipos e gestos exemplares, mas também como um *eterno recomeço*" (ELIADE, 1992: 68). Esse eterno recomeço, que tem como base o mito fundacional, funciona como elo entre a devoção dos ancestrais e a dos membros hodiernos, reforçando o caráter tradicional da manifestação.

Os pontos centrais e mais perceptíveis de conflito observados nas relações de tempo estão ligados aos momentos de encontro entre os agentes, à entrada no templo e ao horário das missas. Como os valores simbólicos atribuídos são diferentes entre eles, o tempo dedicado para cada momento não é o mesmo em cada um. Assim, a concepção e o tratamento do tempo tornam-se elementos de divergência entre os congadeiros e os membros da Igreja, como aponta o seguinte depoimento: "Aí quando é de um tempo pra cá, os padre, quem não conhece né, [começaram a sugerir] um *tempo mais agitado*. Eu chamo atenção na hora pra eles. Porque não vem pra cá falar se não conheceu a tradição! Eu não aceito isso! Não aceito!" (PEREIRA, 2010b).

Os principais momentos de encontro entre os agentes são aqueles alocados entre o início e fim dos cortejos e procissões. Assim, o cortejo matinal do domingo se finda no início da celebração da missa, ponto para o qual convergem os agentes da Festa, da Igreja e

do Congado. Neste momento reside a maioria dos pontos conflituosos ligados ao tempo sagrado, pois entre a chegada e a saída do templo há um conjunto de acontecimentos históricos que têm perpetuado estranhamentos entre os participantes das festas e construído a *performance* dos grupos.

O primeiro ponto de discordância refere-se ao horário da missa, mudado de 10h00min para 9h00min, deixando de ser uma celebração especialmente voltada para os participantes dos festejos para ser uma congregação com toda a comunidade. Tal mudança parece ser uma tentativa interessante de inserção dos festejos no calendário oficial da Igreja. Mas, ainda assim, surgem problemas como a exigência quanto aos atrasos, ao tempo dedicado à entrada e saída no templo, bem como de outras adequações dentro desse evento. Como a celebração perdeu seu lugar especial ao ser incluída na programação comum da Igreja, os grupos precisaram se enquadrar ao seu formato de tempo voltado para os fiéis em geral. A justificativa dada pelos padres é a possibilidade de inseri-los melhor na sociedade, partilhando a festa com os outros fiéis. Entretanto, essa postura fez com que os grupos cedessem alguns momentos do exercício de sua devoção, como a alteração dos cantos de entrada e saída.

> [...] e é uma coisa que não pode gente, vir nas carreira! Por isso que eu falo: é dez hora! Toda vida nós dançou era dez hora! Era dez hora, e a missa era dez hora [....]. O horário é dez hora! Quem está fazendo esses horário de nove hora é eles [...] aí oh, então... [demonstra um sentimento de indignação]. Quando você começa a cantar - a obrigação sua é cantar; na entrada de igreja você tem que cantar os canto da entrada da igreja - o padre já ta dando sinal [para] você pra parar [...] (LEITE, 2010b).

Em virtude dessas mudanças, um dos grupos deixou de tocar o canto de entrada *Deus te Salve Casa Santa* enquanto o outro o canta sem completar todos os versos. A mestra Lucélia Pereira, em conversa informal não gravada, aponta que seu grupo não canta mais a música porque ela é como uma "reza do rosário" e, como tal, só faz sentido se for cantada por inteiro.

Essa situação parece se aproximar do processo de resistência e negociação diante da opressão vivida pelos antepassados escravos que não tinham permissão para a entrada nas igrejas. No contexto investigado, como uma espécie de eufemismo social, ocorre um processo de minimização das dificuldades presentes na travessia entre o mundo do

congadeiro (a rua) e o espaço de comunhão entre as diversas expressões do catolicismo (o templo da Igreja). Assim, os congadeiros lançam mão de estratégias diferenciadas para contornar a situação, seja trocando a canção por outra mais curta (para preservar a integridade da original), seja diminuindo a sua duração (para manter sua funcionalidade prática e conservá-la na memória dos mais jovens).

Desse modo, a entrada da igreja pode ser entendida como um ponto limiar, apresentando como "uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí sua importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de passagem" (ELIADE, 1992: 19). A dificuldade de passagem entre as duas realidades reflete uma divisão dos espaços diferentemente demarcada pelos agentes. Um espaço que deveria ser continuidade da rua (sagrada para os grupos) passa a ser elemento de divisão entre os agentes por causa de suas diferentes concepções de sagrado. Portanto, o templo se apresenta como um dos principais espaços de produção das diferenças, pois é o local de maior contato entre os agentes; é onde os limites se tocam e se ultrapassam.

Buscando outro ponto de divergências no trato do sagrado - para ficarmos apenas nos dois mais perceptíveis - encontra-se a modernização do mastro. O antigo hasteamento realizado com uma peça de madeira e cordas foi substituído por uma estrutura de metal com sistema de roldanas para erguer a bandeira, também modernizada. Ao expressarem sua opinião sobre as mudanças efetuadas, os mestres são enfáticos em discordar e apresentar seus pontos de vista:

> Eu acho que é errado! É errado! [...] Nós é contra aquilo, porque toda vida [foi assim] [...] entendeu? Pode ver em todo lugar [...] é pau. Ali é... ali é coisa de, de... d'uma apresentação de modo de beleza, né. Nós não concorda com aquilo ali, nós já falamos que não concorda, nós não concorda com aquilo! (LEITE, 2010c).

> [...] porque é um desrespeito [com] a nossa tradição o mastro daquela forma. Para mim se o santo fosse precisar de elevador não tinha necessidade dos braços. Porque se você eleva alguma coisa [é] porque tem a necessidade, não é? [...]. E no domingo é o cortejo, onde a gente pega pela manhã... [...] o mastro [...]. Pega pela manhã, sai daqui, faz as orações iniciais aqui, vai para casa da rainha pra pegar ela e o rei, tira a coroa - primeiro tem que beijar a coroa, né - beija a coroa e depois tira eles, leva pra igreja, vem na rua cantando as músicas de louvor a Nossa Senhora do Rosário. Só que como nosso estandarte, por muito que a festa seja dela, nós carregamos São Benedito, que eles dois são companheiro de rosário. Canta umas para ele também, que não tem custo. Só que a maioria das músicas são para Nossa Senhora. Aí vem

> para a igreja, assiste a missa, depois da missa vai para o almoço, depois do almoço volta para a procissão, aí da procissão vem né, o padre fala umas coisa lá, e faz o sorteio depois do sorteio a gente entrega para o festeiro do outro ano, aí já desce a band... [interrompe a fala, pois não queria dizer bandeira] o mastro, que não desce mais né, fica lá, o deles de elevador fica lá, agora os nossos, que são as nossas bandeiras elas ficam com a gente aqui [...]. Eu já falei com eles que não quero que passa elas para a igreja porque a nossa é à mão, antiga! Porque a nossa é [feita] à mão ainda, que agente leva para as casas é aquela, porque a outra é bonita demais, então, grande demais, ocupa espaço demais [tom irônico ao falar sobre a bandeira estilizada]. Não pode não, só pode ir na sexta-feira da festa. Ai a gente manda as nossa que é... feia [com ironia], deixa a beleza deles guardada para a no dia. Eu trago aqui pra casa, as nossas, para a gente fazer o trido[5] dos Catopês aqui em casa. Porque aquelas ali sim, quantos anos que aquelas bandeiras vêm defendendo nossa fé! Quantos anos! Porque essas bandeiras que eu trago para fazer o trido [três dias de oração antecedendo o festejo] vêm defendendo a fé da gente. Quantos anos! Então é nessas aí que eu ponho a fé, sabe. Mas está bom... (PEREIRA, 2010b).

O levantamento do mastro é um dos momentos de maior contato entre o humano e o divino. O simbolismo presente no ato de erguer a bandeira é significativamente importante para o exercício da sua devoção. A mestra Lucélia Pereira apresenta, em outro depoimento colhido antes das alterações, o processo simbólico que envolve o pesar do mastro e a força física e espiritual exercida para erguê-lo:

> [...] a gente já faz isso sabendo que nossas preces vão ser atendidas. Então quando você chega lá com sua boa fé, com sua boa vontade o mastro já tem aquele impulso. Porque como diz, no impulso das mãos, né, igual a gente fala, para levantar a bandeira, como diz o canto, na hora que faz pra levantar, junto com as mão já sobe aquela força. Eu não digo a força física, mas a força espiritual. É como se a alma da gente desse aquele impulso e nascesse de novo. [...] Talvez quando o mastro demore mais, seja talvez, como diz, o pedido está mais intenso, está complicado, mas ele vai ser realizado, porque de certa forma ele subiu, ele ergueu. Então, se ele não erguer de jeito nenhum pode ser que não vá, mas se ele ergueu pode ter certeza que, por muito difícil [...] que seja o pedido, é [só] confiar na providência de quem a gente levantou a bandeira (PEREIRA, 2006).

[5] Período de três dias anteriores à festa em que se reza o terço na casa dos mestres. Corruptela de "tríduo".

Eliade (1992) aponta o templo como o principal local de comunicação com o sagrado. Nesse lugar, em consequência, "deve existir uma 'porta' para o alto, por onde os deuses podem descer a Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu." No caso dos Catopês, supostamente devido às relações históricas de exclusão dos templos e às bases religiosas não europeias, o espaço de maior comunicação é o exterior, equilibrando os valores simbólicos ou até mesmo atribuindo mais valor ao mastro.

A instituição de um novo modelo de levantamento do mastro, visto de uma perspectiva pouco comprometida, parece não se relacionar com os aspectos performático-musicais. Entretanto, vale ressaltar que o entendimento da *performance* aqui não se restringe apenas aos elementos sonoros produzidos pelos instrumentos ou pela voz. Assim, a nova forma de levantar o mastro recai sobre o simbolismo que este ato congrega, promovendo uma profanização dos elementos sagrados dos grupos, uma vez que eles passam a se identificar menos com o objeto e, em consequência, a percepção e o contato com o sagrado pode se tornar mais difícil. Destarte, a prática musical que envolve o levantamento do mastro pode permanecer a mesma em níveis estético-estruturais, mas o significado que a congrega com os outros elementos rituais é diferente, configurando-se como uma *performance* distinta.

Para a Igreja, o local de maior contato com o sagrado é o templo, relegando ao espaço de levantamento do mastro uma qualidade inferior. Para os Catopês, esses ambientes se igualam, mas é no espaço do mastro onde eles realizam sua prática performática mais completa e irrestrita. Assim, transportam-se os valores dos agentes da Igreja para o espaço do Congado, ultrapassando os limites subjacentes em suas relações.

As táticas de resistência exercidas pelos grupos revelam como alguns aspectos da manifestação do Congado têm sido historicamente construídos. A aparente aceitação apresentada em alguns elementos apresenta-se como forma de negociar a permanência de outros. Ao dizer "mas está bom", a mestra Lucélia Pereira finaliza uma sequência de inquietações com um resumo de sua expressividade de fé e de resistência diante das relações conflituosas, isso "porque o Rosário de Maria tem muito 'dendê', se você quiser entrar, você entra, mas você sabe que você entra disposto, como diz, a chicote, chibata, a tudo" (PEREIRA, 2010b). Entretanto, o próprio espaço do mastro é utilizado para apresentar sua oposição às mudanças:

> Toda vez que vai levantar o mastro eu faço uma lá [alguma forma de protesto], e eu sei que tem muita gente que não gosta que eu faço isso, mas eu não estou nem aí para quem não gosta. Como diz: Deus que é Deus não agradou todo mundo, eu não tenho obrigação! [...] Não perguntou foi para ninguém [sobre as mudanças no mastro]; eu acho que eles acharam chique, [...] você entendeu? (PEREIRA, 2010b).

Enfim, diante dessa situação de enfrentamento, a própria resistência institui-se como ponto crucial para a devoção e manutenção do sagrado, bem como o lugar sagrado institui-se como lugar de resistência. Mesmo diante das mudanças estruturais, a percepção do sagrado dos congadeiros mantém seus elementos essenciais, valorizando sua relação com os santos e com a memória dos seus ancestrais. A área do Congado, espaço de poder simbólico e ritual, proporciona aos grupos o domínio das ações e, consequentemente, a possibilidade de resistir às opressões diacrônicas vindas de diversas fontes.

A *performance* musical ocorrida neste espaço de resistência tem se constituído como elemento central das negociações, apontando para a necessidade de uma compreensão mais profunda do seu papel nesse processo. A música dos congadeiros parece apresentar um elo entre a situação de opressão dos seus antepassados e a realidade hodierna de algo que vai além de resistir, caracterizando uma ação performática que pode ser mais bem definida como resiliente. A resiliência, termo que contém a elasticidade como propriedade inerente, pode representar mais a complexidade das relações coloniais presentes na constituição histórica do Congado, bem como o seu conjunto sociocultural contemporâneo. Assim, a negociação promovida pela *performance* musical dos Catopês de Bocaiuva se aproxima da perspectiva historiográfica da escravidão brasileira proposta por Reis e Silva (2005), na qual os escravos não são entendidos em seus extremos, como heróis ou como vítimas, mas como indivíduos que agiam procurando criar situações favoráveis a partir de artifícios sociais mais sutis, como a barganha, por exemplo.

Nesse sentido, a *performance* também pode ser compreendida como elemento de síntese e atualização histórica. Há, na prática musical, uma congregação e uma rememoração de diversos elementos conflitantes, dentre os quais podemos destacar: as relações entre branco e negro do período colonial; entre o catolicismo popular e oficial; entre os dois grupos de Catopês, por questões estéticas e sociais ligadas ao exercício da devoção; e entre os grupos e a audiência menos comprometida com os rituais, principalmente em espaços abertos, como a rua. Assim, a música pode ser muitas vezes o principal elemento expressivo e promotor dessas negociações de conflitos, guiando o passo leve e saltitante dos grupos nas ruas de uma cidade apressada e promovendo uma

atmosfera diferenciada de exercício devocional em um templo onde estamos acostumados a poucos sons percussivos e timbres vocais pouco ouvidos na igreja, no rádio e televisão, entre outras possibilidades.

Diante dessas circunstâncias, a *performance* dos grupos apresenta-se em trânsito constante, revelando novas perspectivas práticas, conceituais e simbólicas sobre o seu fazer musical. As habilidades técnicas dos executantes, a concepção estética dos integrantes, a relação com sua audiência e com os demais agentes rituais podem tomar novas configurações a partir das relações sociais constantemente produzidas nos interstícios culturais presentes nos festejos aos santos.

Considerações finais

Por meio da discussão apresentada parece haver uma evidência de que a interface entre música e religião revela-se como uma das principais fontes de compreensão da *performance* musical no contexto dos grupos pesquisados. A análise dessa relação, por meio da abordagem do exercício devocional dos agentes rituais, possibilitou uma perspectiva ampliada da *performance*, apontando para resultados que podem transcender o contexto específico da manifestação.

Entretanto, entendendo que o tema aqui tratado é um recorte analítico, é válido que se considere a ausência de outros agentes, relações e espaços que promovem a construção da *performance* musical. Assim, é necessário reconhecer os limites impostos pelo objetivo do texto, não contemplando temas importantes como a relação com a audiência em outros eventos e espaços rituais (como a rua, importante *locus* de interação social). Ainda, outros aspectos não discutidos profundamente aqui, como a importância do corpo, dos elementos históricos e do entretenimento no delineamento da *performance*, apontam para o caráter parcial das discussões, impossibilitando uma perspectiva fechada e generalista. Ressalto, assim, que este texto não pretendeu exaurir o tema, apresentando-se como mais uma possibilidade de olhar sobre um aspecto específico da produção sociocultural da música.

Considerando tais limites, com base no estudo empírico realizado e na reflexão desenvolvida ao longo do texto, foi possível concluir que os diferentes espaços, perspectivas e atuações dos agentes rituais produzem relações conflituosas que têm construído continuamente a *performance* musical dos grupos. Desse modo, a *performance* apresenta-se como resultante, e ao mesmo tempo promotora, do processo de negociação das

perspectivas sobre o sagrado por parte dos agentes, expressando, promovendo, reiterando ou até mesmo subvertendo suas concepções.

A importância dos elementos religiosos para a *performance* dos grupos transcende seus aspectos de expressão de fé em direção a outras faces, sejam estruturais ou simbólicas. Uma dessas outras ligações está presente no mito fundacional da devoção congadeira, que delineia suas práticas performáticas em várias regiões do país. Assim, as diversas configurações da *performance* musical do Congado no Brasil representam uma evidência da multiplicidade de percepções a respeito do mito e de toda a conjuntura histórico-social que produziu a manifestação.

Ainda, podemos inferir que, no contexto específico dos Catopês de Bocaiuva, as mudanças práticas resultantes do processo de negociação entre os agentes rituais, podem não ser as mais significativas para a construção contemporânea de sua *performance*. Por serem os aspectos mais perceptíveis, as mudanças estruturais nas músicas podem ser apenas superficiais, apontando para a necessidade de entendimento dos aspectos simbólicos da *performance*, em um nível mais profundo de sua estruturação. Assim, na busca pela compreensão da construção da *performance* por meio dos elementos religiosos, podemos não encontrar significativa alteração estrutural dos elementos técnicos e sonoros da música, levando-nos a focar menos nos aspectos acústicos e mais no seu conjunto de concepções, valores, normas e comportamentos.

Podemos realizar aqui uma breve aproximação com a experiência relatada e discutida por Ferreira e Silva (2011), na qual quinze pessoas se comportam como turistas, abrindo cadeiras e guarda-sóis, tomando água de coco, passando protetor solar e jogando futebol no asfalto, mas longe da praia, no centro da cidade de Florianópolis-SC. Nesse caso, o comportamento dos *performers*, em seu nível mais perceptível, o prático, não se distancia daquele realizado em seu espaço habitual. Entretanto, o nível simbólico de tal prática é bastante emergente e diferenciado tanto nos *performers* quanto na audiência, em seus vários graus de comprometimento com a ação. No contexto dos Catopês de Bocaiuva, a mudança no horário da missa e a modernização do mastro e as consequentes alterações mais ou menos estruturais refletem apenas parte da promoção de sua *performance*. O que se tem construído na *performance* contemporânea dos grupos são os diferentes significados que seus membros passam a atribuir à sua prática em função das novas necessidades de negociação social. Podemos destacar aqui os significados e percepções desenvolvidos em torno do tempo, centro de conflitos e negociações de muitas experiências humanas, presente não apenas no contexto dos Catopês, mas em toda a sociedade. Destarte, a

experiência, *locus* antropológico que proporcionou o desenvolvimento dos estudos da *performance*, está sempre sendo criada e relacionada com os aspectos simbólicos que a envolvem e, como apontou Langdon (1996), assenta-se numa perspectiva de cultura cujo enfoque é a interação dos atores que a produzem.

A partir de então, diante do valor dado aos aspectos simbólicos da *performance*, a perspectiva conceitual da resiliência como estratégia de negociação reforça a ideia de síntese e atualização histórica por meio da prática musical. A resiliência continuamente reelaborada diante das situações conflituosas de concepções e práticas diferenciadas dos agentes rituais revela-se como fonte geradora da *performance* contemporânea dos Catopês. Os posicionamentos diferenciados sobre o sagrado e as formas de se exercer a devoção são alguns dos aspectos que perpassam o desenvolvimento histórico da manifestação congadeira, tomando formas e perspectivas simbólicas, promovendo negociações que ligam o tempo passado e o presente.

Enfim, as distintas formas de se revelar o sagrado possuem uma significativa importância ritual e, consequentemente, performática. A *performance* musical abordada por meio da relação entre música e religião pode revelar aspectos importantes para a compreensão dos seus fundamentos simbólicos, sociais e culturais. A união do fenômeno religioso com a música na construção da *performance* produz um trânsito entre o sagrado e profano nos espaços da vida diária, bem como naqueles entendidos como espaços de exercício religioso. Assim, o processo de ritualização performática produz uma relativização dos conceitos de sagrado e profano, ligando a religiosidade popular e a institucionalizada em alguns pontos e produzindo choques em outros.

Referências

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música.* Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do Things with Words*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. *A festa do santo preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.

BRINER, Benjamin. Performing Practice II: Non-Western and Traditional Music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University, 2001. Disponível em: <http://www.grovemusic>. Acesso em: 04 out. 2010.

BURITY, Joanildo A. Religião e política na fronteira: desinstitucionalização e deslocamento numa relação historicamente polêmica. *REVER – Revista de Estudos da Religião*, PUCSP, São Paulo, n. 4, p. 27-45, 2001.

DALGALARRONDO, Paulo. Estudos sobre religião e saúde mental realizados no Brasil: histórico e perspectivas atuais. *Revista de Psiquiatria Clínica*, São Paulo, v. 34, p. 25-33, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832007000700005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 02 mar. 2011.

DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Glauco; SILVA, Renata Ferreira. Praia 43: performance e a(r)tivismo. *Ouvirouver* (Online), v. 7, p. 354-371, 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/23410/12878> Acesso em: 11 nov. 2013.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York and London: Routledge, 2003. p. 80-91.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello (Ed.). Cosmogonia. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

LANGDON, Esther Jean. Performance e preocupações pós-modernas na antropologia. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996. p. 23-28.

LEAL, Alane de Lucena. *Religião e educação: pressupostos básicos para a construção da*

cidadania. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Faculdade de Filosofia e Teologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2003.

LEITE, Jocelino. *Jocelino Leite: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 2 fev. 2010. Bocaiuva, 2010a. Arquivo de áudio em formato mp3.

_____. *Jocelino Leite: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 9 fev. 2010. Bocaiuva, 2010b. Arquivo de áudio em formato mp3.

_____. *Jocelino Leite: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 24 fev. 2010. Bocaiuva, 2010c. Arquivo de áudio em formato mp3.

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

MANASSEH, Sara. Religious Music Traditions of the Jewish-Babylonian Diaspora in Bombay. *Journal of the British Forum for Ethnomusicology*, London, v. 13, n. 1, p. 47-73, 2004.

MARTIN, Peter J. *Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MENDES, Jean Joubert Freitas. *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG.* Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

PAIVA, Geraldo José de. Representação social da religião em docentes-pesquisadores universitários. *Revista de Psicologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 227-239, 1999. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-6564199900020015&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 03 mar. 2011.

PEREIRA, Lucélia. Lucélia Pereira: depoimento. Entrevista concedida a Anna Paula Lopo et al. In: *Tradição em movimento: uma mulher no comando dos Catopês*. Bocaiuva, 2006. Documentário não publicado; 1 DVD.

_____. *Lucélia Pereira: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 3 fev. 2010. Bocaiuva, 2010a. Arquivo de áudio em formato mp3.

_____. *Lucélia Pereira: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 24 fev. 2010. Bocaiuva, 2010b. Arquivo de áudio em formato mp3.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros.* Tese (Doutorado em Música, área de concentração Etnomusicologia).

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. "Receber não é compor": música e emoção na religião do Santo Daime. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 181-212, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid =S0100-85872007000200009>. Acesso em: 18 jan. 2011.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. N*egociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIBEIRO, Fábio Henrique. *Performance musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva-MG*. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

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

_____. *Performance Studies: An Introduction*. 2 ed. London: Routledge, 2006.

SHEPHERD, John. Music and Social Categories. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction.* New York and London: Routledge, 2003. p. 69-79.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance.* New York: PAJ Publications, 1988.

_____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1996.

_____. *The Ritual Process*. New York: Transaction Publishers, 2009.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 5 ed. São Paulo: Pioneira, 1987.

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

Fábio Henrique Ribeiro é Mestre e Doutorando em Música/ Etnomusicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É professor assistente do Departamento de Educação Musical da UFPB e membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino e Aprendizagem em Múltiplos Contextos (PENSAMus), com foco nos temas: metodologia do ensino do instrumento; estágio e formação docente; e performance e transmissão musical de grupos de cultura popular. Sua dissertação de mestrado, intitulada *Performance Musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva*, obteve a terceira menção honrosa no concurso de monografias Silvio Romero, realizado pelo Conselho Nacional de Folclore e Cultura Popular, do Instituto de Patrimônio Histórico e Nacional. fabiomusica_fe@yahoo.com.br