DOI 10.20504/opus2019c2512

Música como consenso social: interações, significados e experiências musicais em performance na cultura popular contemporânea de João Pessoa (PB)

Fábio Henrique Gomes Ribeiro
(Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB)

Resumo: Este artigo apresenta reflexões sobre a performance musical como uma forma de busca por consenso social. Para isso, tomo como base uma pesquisa bibliográfica nos campos da etnomusicologia, antropologia e estudos da performance, articulada a um estudo etnográfico realizado durante quatro anos com a Barca Nau Catarineta de Cabedelo e com a Ciranda do Sol, dois grupos de cultura popular da região metropolitana de João Pessoa (PB). O trabalho destaca que a construção da performance musical nos dois grupos se dá a partir de um processo de coletivização de perspectivas e práticas sociais em torno da música. Assim, a realidade performática contemporânea da Barca e da Ciranda pode ser compreendida como um processo de busca por consenso entre as diversas expectativas coletivas e subjetivas emergentes nos contatos culturais.

Palavras-chave: Performance musical. Cultura popular. Barca Nau Catarineta. Ciranda. Consenso social.

Music as Social Consensus: Interactions, Meanings, and Musical Experiences in Performance in the Contemporary Traditional Culture of João Pessoa-PB, Brazil

Abstract: This paper deals with music performance as a means to gain social consensus by basing the discussion on bibliographical research in the fields of ethnomusicology, anthropology, and performance studies, articulated to a four-year ethnographic study of *Barca Nau Catarineta de Cabedelo* and *Ciranda do Sol*, two traditional music groups from the metropolitan area of João Pessoa, state of Paraíba, Brazil. This work highlights that the construction of the musical performance of both groups is based on a process of collectivization of perspectives and social practices around music. Thus, the contemporary performance of *Barca* and *Ciranda* can be understood as a process in search of a consensus among the diverse collective and subjective expectations emerging from cultural contacts.

Keywords: Music performance; traditional culture; Barca Nau Catarineta; Ciranda; social consensus.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Música como consenso social: interações, significados e experiências musicais em performance na cultura popular contemporânea de João Pessoa (PB). *Opus*, v. 25, n. 3, p. 256-280, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2512

Submetido em 20/07/2019, aprovado em 17/10/2019.

Os estudos da performance se constituem como um campo investigativo fundamentalmente transdisciplinar, voltando-se para realidades empíricas que cobrem desde práticas culturais em espaços campesinos (DAWSEY, 2005) aos shows de artistas internacionalmente conhecidos (GRAY II, 2012). Dentro dessa diversidade de estudos, as práticas musicais são descritas como formas esteticamente orientadas e transversalizadoras de aspectos sociais, econômicos, culturais e políticos. Diante desta realidade e reconhecendo a impossível dissociabilidade total destes aspectos em qualquer estudo, este trabalho destaca as dimensões sociais na construção da performance. Para isso, busco lançar luzes mais específicas em torno das convenções presentes nas redes de sociabilidade que podem envolver a performance.

Reflexões sobre música e as convenções sociais que a entornam estão transversalmente presentes em estudos que discutem relações entre música e gênero (ROSA, 2009), que incentivam processos de revisão historiográfica (BAIA, 2010), que repensam a construção de arquétipos sociais como o gênio/compositor (DeNORA, 1995. ELIAS, 1995) e que investigam aspectos relacionados aos comportamentos coletivizados para eventos e formas de prática musical (BECKER, 1982, 2000), entre outras discussões. Aqui, tomo as convenções como elementos centrais de reflexão, buscando discutir a performance musical como uma forma de busca por consenso social.

O campo empírico basilar das reflexões é composto pelos contextos de práticas musicais da Barca Nau Catarineta de Cabedelo e da Ciranda do Sol, dois grupos de cultura popular da região metropolitana de João Pessoa (PB). Os dados produzidos para as reflexões aqui empreendidas são resultantes de um processo metodológico que envolveu uma pesquisa etnográfica realizada durante quatro anos com os grupos, aliada a uma pesquisa bibliográfica nos campos da etnomusicologia, antropologia, sociologia e estudos da performance. As análises e interpretações se voltaram fundamentalmente para a compreensão de convenções em torno da construção das performances dos grupos estudados, percebidas em dimensões sociointerativas, comunicativas e simbólicas.

Assim, tomando como base a realidade empírica dos grupos, o texto discute alguns processos representativos na construção de consensos sociomusicais, a saber: a ampliação das redes sociocolaborativas em torno das práticas musicais e as interações socioculturais na realidade contemporânea da região metropolitana de João Pessoa; as dimensões comunicativas, produtoras de expectativas e agenciadoras de convenções; e os processos simbólicos na construção de convenções, por meio da articulação de significados e representações sociais.

A Barca Nau Catarineta de Cabedelo e a Ciranda do Sol no contexto das redes sociocolaborativas na região metropolitana de João Pessoa

Parte da literatura que retrata as expressões culturais tradicionais nas regiões próximas a João Pessoa (MARTINS, 1993. CUNHA, 2011. LIMA, 2008. PINTO NETO, 2008) tem apresentado descrições que nos levam a entender suas práticas culturais em três momentos historicamente distintos: (1) o período compreendido entre o final do século XIX e o início da década de 1960, em que as práticas culturais populares eram geograficamente circunscritas às suas comunidades locais, mantidas por doações oriundas de indivíduos mais próximos de suas práticas e com características fortemente participatórias; (2) o período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980, caracterizado pelos processos de urbanização dos espaços, de relativa precarização

da manutenção social dos indivíduos, de abertura geográfica das práticas culturais e de maior aproximação com estruturas de performances apresentacionais; e 3) o período após os anos 1980, caracterizado fundamentalmente pela constituição de novas redes sociocolaborativas na busca de consolidar formas de manutenção da vida sociocultural dos indivíduos e de ampliação da abertura geográfica das suas práticas.

Nosso foco reflexivo diz respeito ao terceiro momento histórico aqui apontado, destacando as principais dimensões contemporâneas dos grupos estudados, bem como suas principais características relativas à ideia de performance como consenso social. Neste contexto, os grupos de cultura popular em João Pessoa têm se constituído com base em interações com indivíduos socialmente representativos e com instituições e organizações sociais interessadas em suas práticas. Tais relações têm constituído um conjunto de redes sociocolaborativas fundamentalmente importantes para as estruturas interativas em torno das performances. Nesta conjuntura, destaco como representativos os grupos da Barca Nau Catarineta de Cabedelo e da Ciranda do Sol.

A Barca pode ser compreendida como um tipo de dança dramática (ANDRADE, 1982), baseada na representação músico-cenográfica de eventos da navegação portuguesa nos períodos históricos de expansão marítima. A Barca Nau Catarineta de Cabedelo foi formada em meados de 1912 por estivadores da região portuária da cidade de Cabedelo, na região metropolitana de João Pessoa. Entre práticas recorrentes e alguns anos de paradas de suas atividades, a estrutura do grupo atual configurou-se principalmente a partir de um processo de revitalização em 1998, liderado pelo atual mestre Judas Tadeu Patrício Correia.

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 consequente 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.

A ciranda é uma dança de roda amplamente conhecida no Brasil, fundamentada na dança circular, com cantos em responsório e acompanhamento de instrumentos percussivos, com provável relação com a brincadeira infantil baseada na música *Ciranda, Cirandinha*, já colhida pelo folclorista Sylvio Romero no final do século XIX (ROMERO, 1897: 257). Há variações entre a presença e os tipos de instrumentos utilizados nas regiões do país. A Ciranda do Sol surgiu no Bairro dos Novais, em João Pessoa, por iniciativa do mestre Manoel Pedro das Neves, mais conhecido como Mané Baixinho ou Manoel Baixinho. Embora o grupo tenha sido nomeado em 1995, em uma performance que passou da noite até o nascer do sol, há uma percepção coletiva de que sua existência deva ser defendida desde as primeiras investidas do mestre nas práticas cirandeiras da região, por volta do final dos anos 1960.

Atualmente, a Ciranda do Sol é constituída por aproximadamente trinta 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 de outros mestres cirandeiros da Paraíba e de 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 de Bairro dos Novais, eventos públicos realizados por instituições governamentais e eventos realizados em universidades e escolas.

Os dois grupos estão envolvidos em redes sociocolaborativas resultantes do terceiro momento histórico descrito inicialmente aqui. Neste contexto, podemos destacar a presença de duas organizações sociais como fundamentalmente importantes para a constituição de suas formas contemporâneas de manutenção e de ampliação de suas práticas: o Centro de Tradições Populares de Cabedelo (CTPC) e o Centro Popular de Cultura (CPC).

O CTPC foi criado em 1963 por meio da integração entre participantes da cultura popular em Cabedelo para buscar melhorias nas condições materiais dos grupos de cultura popular da região, buscando reunir, organizar e administrar suas atividades (MARTINS, 1993). O CPC foi criado em 2000 a partir da associação de pessoas envolvidas com as práticas culturais de Bairro dos Novais, em João Pessoa, centralizado principalmente pela atuação do jornalista e ativista político Emílson Ribeiro. Embora os dois centros não estejam em funcionamento atualmente, eles representam de forma significativa a constituição das formas de organização atual dos grupos, das relações sociopolíticas e da representatividade social das formas de registro de suas práticas.

De forma geral, os processos interativos envolvendo as redes de sociabilidade dos grupos têm possibilitado uma organização interna com estruturas próximas das associações institucionalizadas, baseadas no registro de suas atividades, na preparação de apresentações remuneradas, na exigência de ensaios recorrentes, no estabelecimento de normas de conduta para os integrantes e na relação com o poder público como investidor e incentivador de suas práticas, entre outros aspectos. Assim, as relações sociopolíticas se convencionaram como principais meios para a manutenção material dos grupos, coletivizando um esquema de suporte para suas práticas culturais, voltado para suas necessidades de infraestrutura, de organização, segurança, manutenção de materiais e equipamentos etc. Por fim, as redes sociocolaborativas em torno dos grupos têm proporcionado a coletivização de uma representatividade social sobre o registro de suas práticas, com gravações de CDs, descrições em livros e a divulgação de material audiovisual em mídias diversas. Com suas práticas registradas, há uma expectativa de manutenção próxima dos registros, gerando uma projeção social que exige comportamentos sociais mais coletivizados e demandando um perfil artístico próximo das performances apresentacionais.

Interações socioculturais na realidade contemporânea da Barca e da Ciranda

As interações sociais envolvendo a Barca e a Ciranda são pensadas aqui 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.

A configuração atual das redes sociocolaborativas dos grupos é resultante de relações socioculturais contemporâneas na região metropolitana de João Pessoa, que estão bastante próximas de outros contextos da cultura popular no Brasil. 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.

Entendo 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), compreendendo-a como uma forma de encontrar equilíbrio entre as sensações de segurança e liberdade no mundo contemporâneo. Para 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 termos de 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 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 sem 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 pessoense 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 a 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, entendo 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 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 que 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: 208) definiu o termo grupo sonoro como "um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos". 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 restringem 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 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, atuante na cena das políticas culturais da região, 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 ou do CTPC.

Um aspecto analítico importante sobre as redes sociocolaborativas como articuladoras de convenções é a perspectiva diacrônica sobre elas (RIBEIRO, 2019). A atuação dessas redes acontece desde as primeiras interações sociais em torno da Barca e da Ciranda enquanto grupos sonoros. Assim, entendo que 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, penso que a constituição desses grupos sonoros promove um conjunto de convenções e expectativas que atuam na construção da performance da Barca e da Ciranda.

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 dos grupos 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.

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. As reuniões são momentos que podem ser uma seção do ensaio ou uma ocasião social integral, compostos por informações gerais e discussões sobre o funcionamento e organização de cada grupo. 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. Quando o ensaio é totalmente convertido em reunião, diante de alguma necessidade especial ou cancelamento do ensaio por motivos diversos, 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 Barca ou a Ciranda.

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 têm 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 (2008), 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. Defendo que essas representações são duas formas distintas, mas relacionadas, de responder às expectativas sociais contemporâneas sobre a cultura popular.

Por meio de 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 de 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 (RIBEIRO, 2017). Nesse sentido, os aspectos representativos da dinamicidade da performance dos grupos 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, rediscutindo 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 sociais 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

expressar a complexidade da rede sociocolaborativa e as múltiplas influências e diálogos empreendidos na articulação entre as expectativas constituídas sobre a modernidade e tradição.

Música como comunicação e ação sociocultural

As convenções estruturais sobre as práticas musicais e as situações sociais de cada ocasião de performance articulam um conjunto de processos comunicativos nas performances da Barca e da Ciranda. Esses 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, essa relação 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 formas distintas nas situações de performance por meio de referências a outras situações vividas pelos sujeitos. Essa característica se aproxima do que Bauman (1975) descreveu como propriedades comunicativas referenciais da performance. Assim, conforme a perspectiva de 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. 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 a 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, baseado em 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 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 perceberem 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 evidenciam desde o início seus elementos distintivos. No contexto da Ciranda, há a necessidade de evidenciar sua "dança faceira", mais cadenciada e menos expansiva do que em outras práticas cirandeiras. No caso da Barca, há a evidência de seu enredo náutico-militar como elemento fundamental de sua característica performática. 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 (ritmos, sonoridades, instrumentos etc.) 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, 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 permite construir novas experiências.

Ainda com base em 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* (Fig. 1), do mestre Manoel Baixinho, é importante para se pensar os múltiplos diálogos presentes no processo de performance dos grupos.

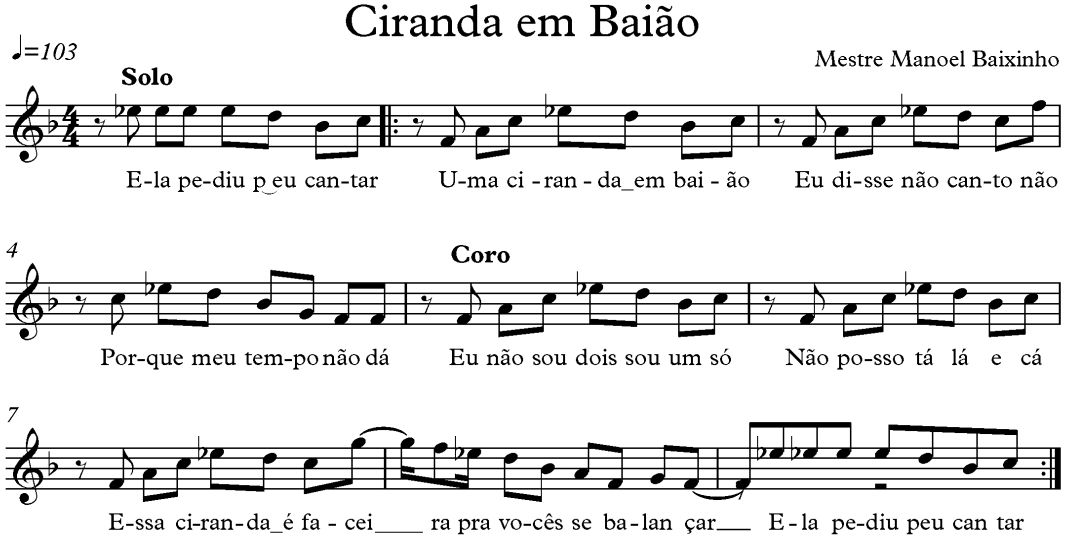

Fig. 1: Música *Ciranda em Baião.*
Fonte: transcrição realizada pelo autor.

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 no bairro (Capoeira, Cavalo Marinho, Boi de Reis, entre outros). 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 é rígida, aproximando-se de um caráter fluido (BAUMAN, 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. 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 o apego do compositor pelo gênero. 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".

Tais elementos dialógicos presentes na música *Ciranda em Baião* podem ser percebidos em outras situações de performance da Ciranda do Sol e da Barca Nau Catarineta. Ainda, dentro desta dimensão comunicativa, a organização da performance de forma específica em determinados contextos dos dois grupos pode ser pensada como um ato performativo. Assim, por exemplo, o fato de interromper uma apresentação diante de algum incômodo, como aconteceu com a Barca, pode ser entendido por meio da performatividade, nos termos de Austin (1975) e Butler (1988, 2011, 2013). O conceito de performatividade foi adaptado ao contexto de estudo e é definido aqui como um conjunto de estratégias expressivas utilizadas pelos *performers* para exercer suas ações no processo de construção, questionamento e redefinição de sua realidade subjetiva e coletiva.

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.

No contexto da 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. Assim, o mestre, por meio do canto, pode chamar a atenção de cirandeiros que chegam atrasados nos ensaios, sugerir uma crítica a um agente político presente no evento de performance ou ainda promover maior integração da audiência em determinado momento de sua apresentação.

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 termos cômicos oriundos

de programas televisivos). 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 aponta sobre as práticas musicais da cultura popular na contemporaneidade (RIBEIRO, 2018). Categorias características da cultura popular, como a 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.

Significados e representações sociais

É possível pensar a performance da Barca e da Ciranda na contemporaneidade como um constante processo de percepção de "como se" suas práticas fossem outras coisas, ou pelo menos lembrassem outras coisas; algo semelhante ao que Schechner (2003) conceitua como comportamento restaurado. Isso quer dizer que a performance é baseada em um conjunto de aspectos estruturais de outras experiências e reorganizada 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, o compartilhamento e a 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 atuou na região Nordeste entre o final do século XIX e meados do século XX instituiu o que se propaga como cultura dessa região. Segundo Albuquerque Júnior (2013), a ideia do que seria típico, particular ou autêntico do Nordeste permeou pesquisas, escritos, ações institucionais e diversas práticas desse grupo. 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 da cidade de Cabedelo, 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 nos dois grupos 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 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 (RIBEIRO, 2017). Tais aspectos não estão totalmente separados entre gerações, mas apresentam diferentes evidências, apontando para distintas expectativas e produções de significado.

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 (como, por exemplo, a inserção do contrabaixo elétrico na Barca, ainda em negociação), constituindo processos pelos quais se atualizam as convenções sobre as dimensões estruturais da performance.

De acordo com o estudo realizado por Trotta (2013: 165) 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'". 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 pelas redes sociocolaborativas. Nesse contexto, assim como propõe Marcus (1995), pensar uma etnografia capaz de compreender os significados em movimento em um contexto global parece fazer sentido. Levando em consideração os limites dessa abordagem, acredito que parte dos significados presentes na construção performática da Barca e da Ciranda está transitando, de forma pouco estacionária, sem uma clara relação com localidades específicas. 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 amplo enredo, entre outros aspectos. Dessa forma, há uma grande densidade de informações, com múltiplas possibilidades de se estabelecer conexões estruturais e de significados. A Ciranda apresenta poucos instrumentos,

não possui enredo, o número de vozes microfonadas dificilmente passa 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, pois 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 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 interações e engajamentos sociais em torno de suas práticas.

Penso que as relações promovidas a partir desse conjunto de informações, de forma extensiva ou intensiva, têm 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 a 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, geralmente com forte intensidade, repetição constante e alta densidade sonora produzida pelos instrumentos e vozes, 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 musical 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. Turner (1996), aliado às perspectivas de Schechner (1989), defende que toda performance cultural envolve dimensões de eficácia ritual e de entretenimento, transitando frequentemente entre drama-social/ritual e drama-estético/teatro. Assim, esse *continuum* é promovido pelo 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, consequentemente, das experiências subjetivas e dos seus significados polissêmicos.

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 sejam o centro de atribuição e percepção de significados, elas não os possuem *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, é possível perceber 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.

O que seria música, se não um consenso?

A pergunta que intitula esta seção final 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. Geertz (2001) entende que, para entendermos o panorama 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: 196) se pergunta: "Como é, num mundo tão multifacetado, que surge a

identidade política, social ou cultural?". Antes disso, já houve outra questão norteadora: "Que é uma cultura, se não é um consenso?" (GEERTZ, 2001: 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. Embora esta seja uma óbvia constatação, ela ainda beira o senso comum, sem conhecimento dos meandros presentes nas práticas musicais da cultura popular na contemporaneidade. Diante deste contexto, este trabalho pretendeu contribuir para a compreensão de algumas das camadas mais profundas nestas relações, apresentando uma diversidade de caminhos analíticos.

A perspectiva sociointerativa do trabalho investigativo implicou 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, 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, consequentemente, 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 Réis, no centro de João Pessoa, como parte da programação dos festejos juninos de São João. Entre outros três grupos, que tocariam músicas do gênero forró, a Barca seria o segundo grupo a se apresentar, às 20h.

Cheguei ao local às 19h, e o primeiro grupo ainda começaria 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 subir no palco, ajustar seus instrumentos e participar da chamada da TV. Assim, como já estavam ocupando aquele espaço e a Barca ainda precisaria organizar sua estrutura de apresentação, a ordem foi alterada, deixando a Barca para o terceiro momento. 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 de organização, e a sensação de instabilidade 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. Nos eventos culturais em João Pessoa, os grupos de cultura popular costumam se apresentar na fase inicial, o que não estava acontecendo naquele momento. Como a programação estava atrasada, a maioria das pessoas presentes parecia 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 se tornou tão insustentável que, antes dos vinte minutos de apresentação, o mestre Tadeu a encerrou, dando a um dos personagens cômicos 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, dificultando a compreensão das convenções performáticas. 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, levando-nos a compreender que o processo de construção das convenções é dialético e conflituoso. 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 aconteça 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 musicais. 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, 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, o 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 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 alternativas de participação, possibilitam experiências subjetivas, entendidas aqui como **fluxo**, nos temos de Csikszentmihalyi (2013); e as dimensões pré-estruturais, mais livres das normatizações, possibilitam experiências de *communitas*, nos termos de Turner (1996).

Para os propósitos deste texto, o fluxo, com base em Csikszentmihalyi (2013), pode ser 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. O termo *Communitas*, também definido aqui

de forma breve, de acordo com as necessidades do texto, pode ser entendido como uma condição de congregação momentânea entre sujeitos em situação de transitoriedade social (TURNER, 2009).

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. Assim, partimos aqui da ideia de que 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, podem-se alcançar experiências de fluxo tocando bandolim, dançando as coreografias coletivamente estabelecidas, 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 admitir 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 copresença 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), 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 paradoxalmente 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, que é ao mesmo tempo globalizante e individualizante (GEERTZ, 2001). O indivíduo, portanto, coloca-se como elemento central em suas interações, 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, 2003). Na conjuntura específica da Barca e da Ciranda, a relação entre individualidade e coletividade é ressignificada no seu contexto performático contemporâneo. Assim, o fazer musical auxilia o indivíduo a entender quem somos socialmente (enquanto indivíduos), 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, 1996, 2005, 2009).

Acredito que nossa condição contemporânea implica um novo tipo de situação fronteiriça entre sujeitos, mais constante do que as descritas como liminaridade por Turner (1996, 2005, 2009) ou como entrelugares por Bhabha (1998); e talvez mais próxima da fluidez ou liquidez descrita por 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 há 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 seria música, se não um consenso? No contexto performático dos grupos estudados, a música se estabelece 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. Assim, de forma dialética, algumas vezes harmoniosa e outras de maneira ambivalente e conflituosa, 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.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A feira dos mitos:* a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Organização Oneida Alvarenga. 2. ed. Tomos I, II e III. São Paulo: Itatiaia, Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

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

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BAUMAN, Richard. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*, v. 77, n. 2, p. 290-311, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. The Etiquette of Improvisation. *Mind, Culture, and Activity*, v. 7, n. 3, p. 171-176, aug. 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1982.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLACKING, John. 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.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* 5. ed. London: University of Washington Press, 1995.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, v. 16, n. 16, p. 201-218, 30 mar. 2007.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*: On the Discursive Limits of Sex. New York: Routledge, 2011.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech*: A Politics of the Performative. New York: Routledge, 2013.

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.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity*: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. Reprint edition ed. New York: Harper Perennial, 2013.

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 (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

DAWSEY, John C. O teatro dos "bóias-frias": repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, p. 15-34, dez. 2005.

DeNORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius*. Musical Politics in Vienna, 1792-1803. London: University of California Press, 1995.

ELIAS, Norbert. *Mozart:* sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. 3. ed. Durhan, London: Duke University Press, 2012.

FRITH, Simon. Live Music Matters. *Scottish Music Review*, v. 1, n. 1, 1 dec. 2007. Disponível em: http://www.scottishmusicreview.org/index.php/SMR/article/view/9. Acesso em: 31 mar. 2016.

GEERTZ, Cliford. *Nova luz sobre a antropologia.* 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. (Coleção Antropologia Social).

GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*: An Essay on the Organization of Experience. Later Reprint edition ed. Boston: Northeastern, 1986.

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.

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.

LIMA, Agostinho Jorge De. *A brincadeira do Cavalo-Marinho na Paraíba*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

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 (Mestrado em Educação) – UFPB, João Pessoa, 1993.

PINTO NETO, Júlio Américo. 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/extensaocidada/article/view/2079. Acesso em: 4 jun. 2016.

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.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 270-285, 2018.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Abordagem sociointerativa da performance musical: reflexões sobre redes sociocolaborativas da cultura popular em João Pessoa-PB. *Vórtex*, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 1-28, 2019.

ROMERO, Sylvio. *Cantos populares do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves / Livraria Clássica de Avles e Comp., 1897.

ROSA, Laila. *As juremeiras da Nação Xambá (Olinda, PE)*: mulheres, religião, música e poder. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*: An Introduction. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

TAGG, Philip. *Music's Meanings*: A Modern Musicology for Non-Musos - "Good for Musos, Too". New York, Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.

TROTTA, Felipe. 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. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor W. *From Ritual to Theatre*: The Human Seriousness of Play. New York: PAJ, 1996.

TURNER, Victor W. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, v. 13, n. 13, p. 177-185, 30 mar. 2005. Trad. Herbert Rodrigues.

TURNER, Victor W. *The Ritual Process*: Structure and Anti-Structure. New Brunswick, London: Aldine Transaction, 2009.

Fábio Henrique Gomes Ribeiro é professor adjunto do Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música e do grupo de pesquisas em Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos (PENSAMus). Atua nas subáreas de etnomusicologia e educação musical, com foco nos temas: performance musical, música na cultura popular, ensino de instrumentos musicais e formação de professores. fabiomusica_fe@yahoo.com.br