

**REIS DOS CACETES: UMA ETNOGRAFIA DA PERFORMANCE MUSICAL
DO TERNO DOS TEMEROSOS DE JANUÁRIA/MG**

Autor: Edilberto José de Macedo Fonseca

dil.fonseca@gmail.com

Orientadora: Elizabeth Travassos

etravas@alternex.com.br

Resumo:

Os primeiros registros fonográficos com o *Terno de Reis dos Temerosos* foram feitos pelo folclorista Joaquim Ribeiro em 1960, para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Hoje novos registros têm sido feitos como parte de políticas públicas de promoção cultural. Abordados a partir dos chamados estudos de performance, ritual religioso e realização poética-musical-coreográfica são analisados segundo o que o antropólogo Milton Singer chamou de *performance cultural*. Nesse sentido, adotando ferramentas metodológicas interdisciplinares, pretendo apresentar as principais características referenciais da performance do grupo, observando aspectos do repertório musical e das mudanças que nele se verificam hoje, a partir de dados colhidos no trabalho etnográfico de campo e também na coleta documental de registros históricos.

Palavras chave: Etnomusicologia, Performance, Cultura Popular.

Abstract:

The first recordings with the *Terno de Reis dos Temerosos* were made by the researcher of folklore Joaquim Ribeiro in 1960, for the *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*. Today new recordings have been made as part of cultural actions to public policies. Addressed from the so-called studies of performance, religious ritual and poetic-musical-choreographic performances are analyzed according to what the anthropologist Milton Singer called “cultural performance”. In that sense, adopting interdisciplinary tools, I intend to present the key features related to the performance of the group, observing aspects of musical repertoire and the changes that are perceived today, from data collected during the ethnographic fieldwork and also from the research of historical records in documentary collections.

Key-words: Ethnomusicology, Performance, Popular Culture.

Feitos pelo folclorista Joaquim Ribeiro¹ em 1960 no norte mineiro, às margens do rio São Francisco, quando dos festejos do centenário de Januária, os primeiros registros do Terno compuseram um Levantamento Folclórico² para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro-CDFB, do Ministério da Educação e Cultura. Conhecido como *Reis dos Cacetes*, essa foi apenas uma das expressões musicais que ele registrou em áudio. Além dele, o único registro do Terno está em *Januária Canta - Folclore do Município de Januária*, de 1994, levantamento realizado pela maestrina Clarice Sarmiento³, que transcreveu parte do repertório musical e colhendo cerca de uma página de informações sobre o grupo.

Nenhuma dessas publicações tinha o objetivo de traçar um panorama do ambiente cultural, nem as circunstâncias nas quais o repertório musical se integrava às apresentações. Como em tantos outros Reisados, o cumprimento de um calendário religioso e a prática musical-coreográfica, colocam questões relacionadas à *performance*⁴ em contexto ritual.

Recorreremos, às idéias de autores que trataram do tema dentro das ciências sociais, como Victor Turner⁵, Richard Schechner⁶, Erving Goffman⁷ e Milton Singer, assim como àquelas aplicadas aos estudos especificamente musicais, como em Anthony Seeger⁸ e Regula Qureshi⁹.

¹ RIBEIRO, Joaquim. *Folclore de Januária*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1970.

² O Levantamento Folclórico incluiu pesquisa de inúmeros aspectos da cultura que foram assim classificados: a habitação, a pesca, o pastoreio, a lavoura, o artesanato ceramista, a culinária, o transporte, a indumentária, além dos cantos populares (de ninar, de roda, dos folguedos, de trabalho, de ritos de passagem), os mitos e lendas, e toda a sorte de superstições, mezinhas, parlendas, adivinhas, parêmsias e regionalismos (Ribeiro, 1970).

³ SARMENTO, Clarice. *Januária Canta - Folclore do Município de Januária*. Boletim de Registro e Divulgação do Folclore no Norte de Minas. Volume I, Casa da Memória do Vale de São Francisco, UNIMONTES, 1994.

⁴ O antropólogo John Dawsey mostra que, etimologicamente, o termo *performance*, “deriva do francês antigo *parfournir*, 'completar' ou 'realizar inteiramente' – [e] refere-se, justamente ao momento da expressão” (Dawsey, 2006: 19). DAWSEY, John C. Turner. *Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas*. Campos - Revista de Antropologia Social, v.7, n.2, 2006.

Já segundo Victor Turner, “performance deriva do Médio Inglês *parfourmen*, depois *parfourmen*, o qual deriva do Francês antigo *parfournir* – *par* (“completamente”) mais *fournir* (“guarnecer”) -; portanto, performance não tem a implicação estruturalista de manifestação da forma, e sim, mais propriamente, o sentido processual de ‘levar a cabo completamente’ ou ‘realizar’ ” (Travassos, 2006: 5). TRAVASSOS, Elizabeth, *A noção de performance e a mistura de gêneros*. Associação Brasileira de Antropologia, GT Ritos da cultura popular, Goiânia, 2006.

⁵ TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Rio de Janeiro: Ed.Vozes, 1974.

⁶ SCHECHNER, Richard. *O que é Performance*, em *O Percevejo*, no 12, 2003.

⁷ GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes, 1975.

⁸ SEEGER Anthony. *Ethnography of Music*. In Helen Myers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. New Grove Handbook in Music. New York: MacMillan. Pp. 88-109. 1992b.

⁹ QURESHI, Regula Burckhardt. *Musical Sound and Contextual Input: A Performance for Musical*. *Ethnomusicology*, 31 (1). 56-86. 1987.

Alan Merriam¹⁰ apontou a necessidade de que os processos analíticos sobre sistemas musicais partam de, ao menos, três níveis: “conceitualização sobre música, comportamento em relação música e o som musical em si” (Merriam, 1964: 32). Assim, esta comunicação visa apresentar uma etnografia da performance musical do Terno e a relação que estabelecem músicos, dançadores e audiência. Será preciso abordar as principais características referenciais que configuram sua performance, especificamente seu repertório musical, apontando mudanças que são possíveis observar a partir da análise das gravações da CDFB, das transcrições de Sarmento e de minha atual pesquisa de campo.

O TERNO DOS TEMEROSOS: REISADO

Historicamente ligado ao ciclo natalino, Reis dos Cacetes parece ser um Reisado encontrado em regiões do médio rio São Francisco. Os membros do Terno vestem-se com uniformes de marinheiros e se autodenominam uma “marujada de água doce”¹¹. Sua trajetória surge integrada à *Rua de Baixo*, bairro de Januária, composto em sua maioria por um segmento afro-descendente de pescadores de baixa-renda, situado no lado norte da cidade.

No início composto por doze homens adultos, atualmente pode chegar a vinte e seis componentes entre adultos e crianças. Destaque da folia, o *Imperador* faz uso do apito para reunir, advertir e comandar a entrada e saída dos cantos, formando par com o *contramestre*, que canta as respostas e comanda o Terno em sua ausência. A performance coreográfica evolui percutindo bastões de madeira uns contra os outros e marcando o ritmo na “ginga” dos dançadores. O atual imperador João Damascena lista seus antecessores até a fundação do Terno com Berto Preto, vindo depois: “Chico Doce de Côco, Albino, Adalberto, Luizinho das Mangueiras”.

¹⁰ MERRIAM, Allan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

¹¹ Câmara Cascudo diz que Marujada é o nome dado, “da Bahia para o sul”, aos bailes rústicos, festas matutas e regionais, chamadas de Fandango do “Paraná em diante” (Cascudo, 1954: 390). CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1954. Já Renato Almeida, embora tome também o termo como sinônimo de *Fandango* ou *Barca*, lembra a relação desses autos e folguedos populares com “histórias trágico-cômicas das naus perdidas ao acaso das ondas, na cavalaria dos oceanos, (...) onde a bravura e o penar dos marujos são evocados com emotiva simplicidade” (Almeida, 1942: 206). ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Nova Iguaçu: F. Brigueit, 1942.

Performance

Na antropologia, o debate dos chamados *estudos de performance* consolidou-se a partir de Victor Turner¹², Richard Schechner, Erwing Goffman e Clifford Geertz¹³, entre outros. O tema surge na tradição de estudos sobre rituais, de Émile Durkheim a Victor Turner, além de Marcel Mauss, Arnold Van Gennep e Max Gluckman. O campo dos estudos musicais tem se utilizado de modelos analíticos que se apóiam na perspectiva de performance como desempenho de um texto indicativo para determinada prática.

Victor Turner adota o termo como proposto pelo antropólogo Milton Singer, como *performance cultural*: ato cultural comunicativo, realização *da e para* a comunidade na qual ocorre (Singer *apud* Turner: 1988: 21). Segundo Richard Bauman¹⁴, Singer diz que as performances culturais têm tempo e lugar para acontecerem, um programa de atividades, um grupo de executantes, uma ocasião e a presença de audiência (Bauman, 1992: 46). Reflexiva, ela se constitui uma forma pela qual determinada cultura se mostra aos outros e a si mesma.

Aproximando-se da antropologia, Richard Schechner adotará uma abordagem abrangente para tratar *performance*, argumentando que “alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e as tradições dizem que tal coisa é performance”.(Schechner, 2007: 8).

A idéia de Schechner de *comportamento restaurado* parece pertinente ao tema dessa comunicação. “Todo comportamento é comportamento restaurado [já que] todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercido” (Schechner, 2007: 6), tanto individual como socialmente. A performance seria o espaço de conexão entre os modos como cada performer “performa” a si mesmo, dramática, ritual, coreográfica ou cotidianamente.

John Blacking¹⁵ lembra que toda música será melhor entendida se “não for destacada de seu contexto e considerada como ‘objeto sônico’ mas tratada como *sons organizados humanamente* cujos padrões estão relacionados aos processos sociais e cognitivos de

¹² TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

¹³ GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

¹⁴ BAUMAN, Richard (ed.). *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York, Oxford, Oxford University Press. 1992.

¹⁵ BLACKING, John. *Music, Culture, and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

uma cultura e sociedade em particular” (1955: 55, grifo do autor). O modelo de análise deve ver a inter-relação entre duas instâncias: estruturas sonoras e contexto de produção, talvez o grande desafio da etnomusicologia.

Christopher Waterman¹⁶ lembra que *contexto* seja talvez um dos conceitos mais difundidos no léxico etnomusicológico. Sem objetificar *contexto* como algo dado, nem colocando-o como pano de fundo para o fazer musical, Waterman aponta a necessidade do “estudo da música não somente no contexto, mas *como* um contexto para a percepção e a ação humana” (Waterman, 1990: 214, grifo nosso).

A função e a prática musical

Os foliões chegam à casa do Imperador às 18 horas do dia 2 de janeiro, quando rojões reúnem membros e moradores das áreas adjacentes. A folia começa com a reza de um Pai-Nosso e uma Ave-Maria.

Associado às etapas do ritual que cumprem nas visitas a cada casa, o repertório musical pode ser dividido em *Canto de Reis*¹⁷, *Sambas*, *Retirada* e *Marchas de Rua*. Chegam, em marcha, à casa a ser visitada cantando e levando a bandeira do Terno. Permanecem em fila dupla, alinhada perpendicularmente à porta da casa, iniciando o Canto de Reis (*Nós Pastores*).

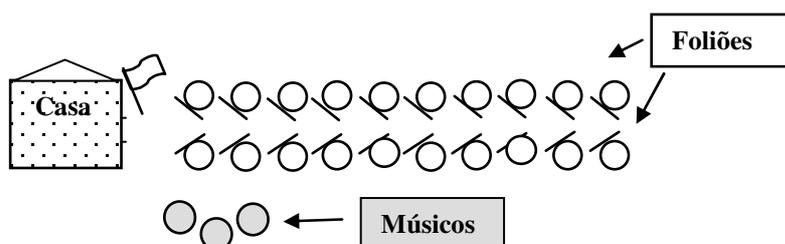


Fig.1: Disposição dos dançadores para o *Canto de Reis*

¹⁶ WATERMAN, Christopher Alan. *Jujú: Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago and Lonodn: The University of Chicago Press, 1990.

¹⁷ Preferimos a denominação de Canto de Reis, pois assim consta na gravação de 1960 da CDFB. O atual imperador, João Damascena, chama de *Canto de Entrada* e Clarisse Sarmiento de *Canto da Porta* (Sarmiento, 1994: 17).

The image shows a musical score for the song "Nós Pastores". It consists of four staves. The top staff is labeled "Canto" and "Instrumental", with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The second staff is labeled "Bastões" and "Chão", with a bass clef and a key signature of three sharps. The lyrics are written below the vocal staff, starting from measure 6. The lyrics are: "Nós pas - to - res len - ta - men - te Bo - as no - vas vie - mos en - te da mi - nh'al - ma Bo - a no - va vie - mos dar Que Je - sus ré - cem nas - ci - do que Je - sus ré - cem nas - dar Que nas - ceu em um pre - sé - pio que nas - ceu em um pre - ci - do vejo ao mun - do nos sal - var NoO - ri - sé - pio vejo ao mun - do nos sal - var".

Fig. 2: *Nós Pastores*

O Canto de Reis é solene, em andamento mais moderado que os sambas ou as marchas. Ao contrário dos sambas e eventualmente das marchas, seu andamento nunca é alterado. Tanto em 1960 como hoje fica por volta de 60 MM. A tonalidade foi alterada de Mi bemol maior para a atual Sol maior, passando por Fá maior registrado por Sarmiento em 1994.

Nas gravações da CDFB, é possível notar diferenças no conjunto instrumental. O conjunto era formado por sax-alto, trombone, viola de 10 cordas, violão, acordeom, pandeiro, tamborim, reco-reco e caixa. Hoje é composto por viola de 10 cordas eletrificada, que cumpre as funções melódico-harmônicas, bongô e bumbo, podendo contar com um triângulo, reco-reco ou pandeiro.

No Canto de Reis não há dança, e a solenidade da performance guarda relação com a importância da chegada da folia às casas. Seu caráter, inserido num sistema ideológico e simbólico, é determinado pela sua função mediadora de “abrir as portas” para os Reis Magos. Ao término do Canto de Reis, tem início a seqüência de sambas, sendo alterada a disposição da folia, que forma uma roda, já que “a função é organizada em rodadas” (Sarmiento, 1994: 15).

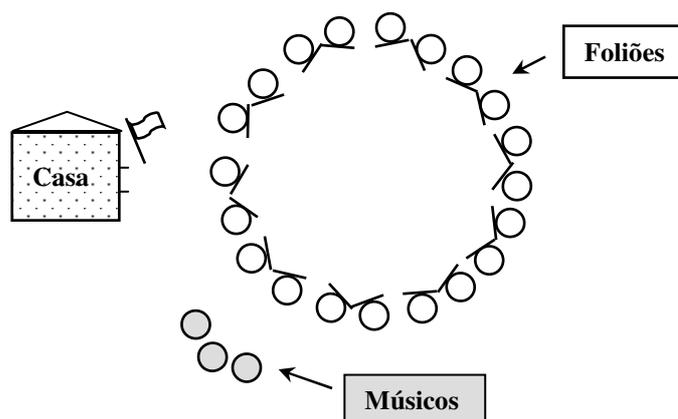


Fig. 3: Disposição dos dançadores para os *sambas*

Dentre os sambas, aquele que melhor anuncia o Terno e o início da função é “*Nós chegamos aqui nessa casa*”.

Canto

Nós che - gamosaquines-sa ca-sa quemman - dou foi São Se-bas-ti - ão Nós che -

Bastões

segue...

6 2. Vi - si - tar o do-no da ca-saô-lê-lê e com gran-de sa-tis fa - ção Vi - si -

11 2. É o Reis dos Te-me - ro-sos vem can - tan-do com gran-dea-le gri - a É o

16 2. gri-a Em lou - vor me-ni-no Je - sus o-lê-lê e-leé fi-lho da Vir-gem Ma - ri - a Em lou -

Fig. 4: *Nós chegamos aqui nessa casa*

O texto anuncia o nome e o objetivo da folia: “visitar o dono da casa”. De todo o repertório, é o único canto onde um santo – São Sebastião - é mencionado. Principiam e, ao comando do Imperador, começam a bater os bastões enquanto gingham e giram em sentido horário.

João Damascena ressalta que uma das características mais marcantes dos Temerosos é a “ginga”. Nos eventos folclóricos é uma das marcas mais comentadas, especialmente a espontaneidade dos dançadores em evoluírem e baterem os bastões.

Comparando as gravações, a maior mudança diz respeito ao ritmo. Hoje, sambas e marchas, passam por uma aceleração que ocorre por demandas que podem vir do Imperador, dos músicos ou da audiência. Nos sambas variam entre 120 MM e 160 MM. Não ocorrendo essa aceleração, e a conseqüente mudança na performance dos dançadores, a função é tida como “desanimada”, para o grupo, os músicos e a audiência.

Com a aceleração, a letra e a afinação das cantigas ficam em segundo plano e a gestualidade da dança passa a falar mais alto. Os sambas se sucedem durante a noite sem ordenamento rígido, de acordo com pedidos dos dançadores, músicos ou audiência. A seqüência de marchas e sambas cantados varia em função das demandas do grupo e das casas visitadas, e só será interrompida para a *Retirada* ou *Despedida dos Temerosos*.

The image shows a musical score for a piece titled "Retirada". It is written in 2/4 time and G major. The score consists of a vocal line and a percussion line. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Re-ti - ra-da meu bem re-ti - ra-da a-ea - bou-sea nos-sa fun - ção Re-ti - ção Se a mor - te não me ma - ta o - lê-lê o - ra Deus a - té pa - raao a - no Se a a - no A pri - mei-ra cha-mAn - tô - nia a se - gun - da A - nal - sa - bel A pri - bel a ter - cei - raé A - na do por-too-lê-lê com seu la-ço de fii-taa-ma - re - a ter - re - la". The percussion line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It is labeled "Bastões" and "Chão" and contains a series of rhythmic symbols (x and |) indicating the placement of the sticks. The score is divided into four systems, each with a first and second ending. The first ending is marked with a "1" and the second ending with a "2". The score ends with the word "segue...".

Fig. 5 : *Retirada*

Nela, se dispõem novamente em fila dupla para retomar o cortejo que, em marcha pelas ruas, evoca um imaginário militar, no caso, “marinheiro”.

Canto $\text{♩} = 160$

Bastões *Bastões* *Chão*

O Reis dos Te-me-ro-sos que já vão bri-gar o

Re-ba-te com-pa-nhei-roa-on-deo pau pe-gar re-

Se-gu-ra se-gu-ra se-gu-raa vi-da se-

da se-gu-ra a-pan-ca-da quem não tem va-li-da se-

da cha-man-do Sal-va-dor pa-ra nos sal-var cha-

o Reis dos Te-me-ro-sos que já vão bri-gar

Fig. 6: *Marcha dos Temerosos*

O aprendizado da música e da dança é feito através da convivência cotidiana dos membros. Não há ensaios, e nas festas de Reis - e apresentações ao longo do ano - é possível ver crianças imitando os adultos. É comum encontrar pessoas de todas as idades que já tenham participado do Terno na comunidade de pescadores da Rua de Baixo. Tomando o conceito de cultura como um sistema de pensamento, um “repertório de ações”¹⁸ (Warnier, 2003: 18), é possível entender como o grupo opera com a idéia de identidade local a partir dessa prática musical. Nessa acepção, *cultura* operará como um “mecanismo heurístico que utilizamos para falar sobre diferença”¹⁹ (Appadurai, 1997: 13). Dessa forma, o aprendizado não-sistematizado do repertório, da dança e das evoluções, sua performance enfim, atua como modelo de representação do *ethos*²⁰ da comunidade, estreitando os laços entre seus membros com uma ancestralidade

¹⁸ WARNIER, Jean Pierre. *Mundialização da Cultura*, São Paulo: EDUSC, 2003.

¹⁹ APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

²⁰ O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete (Geertz, 1978: 143). GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

dinamicamente construída, ligando-os à história da colônia de pecadores e à própria cidade.

Conclusão

Apesar do legado dos estudos de folclore, a investigação documental mostrou que essa modalidade de Reisado não foi ainda estudada. Fora os trabalhos de Joaquim Ribeiro e Clarice Sarmiento nada foi possível encontrar na literatura.

A idéia foi ampliar a pesquisa abordando a relação entre repertório e performance, fazendo uma etnografia de momentos mais significativos. De inspiração religiosa, os Temerosos compõem hoje a identidade januareense. Entidades e instituições requisitam suas performances como parte de atividades culturais, o que tem sustentado sua manutenção. Nesses contextos a performance é substancialmente alterada, assim como em momentos religiosos da cidade, como a Festa de Santa Cruz ou os festejos juninos. Cabe notar, então, que suas performances não são unívocas, e se prestam a múltiplas vocações.

Se, como Gerard Béhague afirma, “regras comportamentais prescritas e dogmas determinados por contextos sagrados e seculares freqüentemente ditam a real organização e o conteúdo interno de uma dada performance musical”²¹ (Béhague, 1992: 175), seria etnograficamente parcial, assumir a performance durante as festas de Reis como a única “autêntica”. Nelas, as performances constituem uma tradicional rede de importantes relações políticas e de compadrio, ganhando contornos de espetáculo em outros contextos. Tidos como “modelo de folclore”, sua performance os particularizam em meio à diversidade cultural local e às informações veiculadas pelos meios de comunicação de massa.

²¹ BEHAGUE, Gérard. *Music Performance*. In Buman, Richard. *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York Oxford University Press. 1992.