

Abordagem Sociointerativa da Performance Musical

Reflexões Sobre Redes Sociocolaborativas da Cultura Popular em João

Pessoa-PB¹

Fábio Henrique Gomes Ribeiro²

Universidade Federal da Paraíba | Brasil

Resumo: Este trabalho apresenta e discute uma abordagem sociointerativa como parte da compreensão da performance musical de grupos de cultura popular na contemporaneidade. Para isso, tomo como base uma pesquisa bibliográfica em torno dos estudos da performance, focalizando aqui as áreas da etnomusicologia e da sociologia, articulando-se com uma pesquisa etnográfica realizada durante quatro anos com dois grupos de cultura popular na região metropolitana de João Pessoa-PB. Os resultados apontam para uma abordagem da performance em torno da compreensão de sujeitos e coletividades em interação à partir do estabelecimento, compartilhamento e ressignificação de convenções sociomusicais.

Palavras-chave: Performance Musical; Cultura Popular; Redes Sociocolaborativas; Interação social; Convenções Sociomusicais

¹ *Social Interactive Approach to Music Performance: Reflections on Social Collaborative Networks of Popular Culture in João Pessoa-PB, Brazil*. Submetido em: 30/09/2018. Aprovado em: 07/04/2019.

² Mestre e Doutor em Música, subárea de Etnomusicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É professor adjunto do Departamento de Educação Musical da UFPB, professor e orientador no PPGM-UFPB e membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino e Aprendizagem em Múltiplos Contextos (PENSAMus). Tem atuado como professor e pesquisador nas áreas de Etnomusicologia e Educação Musical, com foco em estudos sobre ensino de instrumento, performance musical e cultura popular. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1398-3494>. E-mail: fabiomusica_fe@yahoo.com.br

Abstract: This work presents and discusses a social interactive approach for understanding part of the traditional culture groups' music performance in contemporaneity. For that, it's based on a bibliographical research around performance studies, focusing on ethnomusicology and sociology and linking with an ethnographic research conducted during four years with two groups of traditional culture in the metropolitan region of João Pessoa, State of Paraíba, Brazil. The results point to a performance approach around the understanding of subjects and collectives in interaction from the establishment, sharing and re-signification of music social conventions.

Keywords: Music Performance; Traditional Culture; Social Collaborative Networks; Social Interaction; Music Social Conventions

* * *

Este trabalho apresenta e discute uma abordagem sociointerativa como parte da compreensão da performance musical de grupos de cultura popular na contemporaneidade. Para isso, tomo como base uma pesquisa bibliográfica em torno dos estudos da performance, focalizando aqui as áreas da etnomusicologia e da sociologia, articulando-se com uma pesquisa etnográfica realizada durante quatro anos com dois grupos de cultura popular na região metropolitana de João Pessoa-PB, a saber: a Barca Nau Catarineta de Cabedelo e a Ciranda do Sol.

A expressão cultural da Barca tem como principal característica a representação de eventos da navegação portuguesa em épocas de expansão marítima através de enredos cantados, dançados e encenados. Ao longo do território brasileiro, sob o termo genérico “Chegança”, são encontradas definições diversas para essa prática, mas centralizadas pelos temas náuticos, com variantes que podem também incluir o combate entre cristãos e mouros. A Barca Nau Catarineta de Cabedelo foi formada no ano de 1912, composta principalmente por estivadores que moravam na região portuária da cidade de Cabedelo, na região metropolitana de João Pessoa. Ao longo dos anos, o grupo teve paradas e recomeços, mas ainda assim é coletivamente reconhecido que desde o início trata-se do mesmo grupo. A Barca em sua configuração hodierna, com cerca de 40 integrantes, é resultante de um processo de revitalização iniciado

em 1998, liderado pelo atual mestre Judas Tadeu Patrício Correia, carregando características do processo de articulação com a realidade contemporânea de produção cultural na região.

A ciranda é uma dança de roda bastante conhecida e difundida pelo território nacional, caracterizada principalmente pela junção entre dança circular, cantos em forma de responsório e a sonoridade dos instrumentos percussivos [bombo, ganzá e chocalho]. Há uma grande diversidade de práticas com denominações semelhantes à ciranda. Entretanto, as variantes mais próximas das características da dança de roda são as mais difundidas, principalmente por sua proximidade e provável origem na brincadeira infantil baseada na música *Ciranda, Cirandinha*, já registrada pelo folclorista Sylvio Romero no final do século XIX (ROMERO, 1897: 257). O grupo da Ciranda do Sol surgiu da interação entre o mestre Emanuel Pedro das Neves [Mané Baixinho] e alguns moradores do Bairro dos Novais, na região periférica de João Pessoa. O grupo, com cerca de 30 integrantes, é assim denominado desde o ano de 1995, mas sua história se confunde com a atuação de seu mestre, cuja prática é conhecida há aproximadamente 50 anos.

Na região metropolitana de João Pessoa, até meados dos anos 1980, os grupos de cultura popular possuíam performances fundamentalmente comunitárias, participatórias e financiadas por doações (LIMA, 2008; LUCENA, 1986; MARTINS, 1993). Após esse período, as estruturas apresentacionais têm se constituído como modelo dominante de performance em muitos grupos, incorporando um conjunto de experiências e significados emergidos de uma rede de sociabilidades composta por participantes dos grupos, folcloristas, acadêmicos e agentes políticos diversos.

Neste contexto, buscando compreender as dimensões contemporâneas fundamentais que caracterizam e transversalizam a performance musical da Barca e da Ciranda, foi conduzida uma pesquisa etnográfica por quatro anos (RIBEIRO, 2017), com observação participante, entrevistas e registros audiovisuais. A partir de uma vasta pesquisa bibliográfica, a dimensão teórica do trabalho se assentou nos estudos sobre performance musical e cultura popular, fundamentando-se principalmente nos campos da etnomusicologia, antropologia e sociologia.

Os resultados desse estudo apontaram que os processos e eventos de performance dos grupos se baseiam tanto nas experiências socioculturais de uma ampla rede sociocolaborativa, quanto nas interações sociais de cada prática musical. Desse modo, foi possível compreender que as performances musicais dos grupos são construídas pela interação social e simbólica entre os sujeitos e suas coletividades, mediadas por

experiências e significados emergidos em diversas faces, dentre as quais destaco as dimensões política, cultural, social, estética e econômica. As faces estéticas, relacionadas às formas de percepção e apreensão do ambiente sociocultural, estão fortemente presentes nas experiências sensíveis em momentos de preparação e eventos de performance, apresentando-se como principais mediadoras do processo, evocando experiências passadas e construindo novas experiências e significados a partir da interação com as outras faces (RIBEIRO, 2017).

A partir desses resultados mais amplos, este texto dedica-se em aprofundar parte da proposta teórica de abordagem desse contexto contemporâneo, destacando uma perspectiva sociointerativa sobre a performance musical dos grupos de cultura popular na contemporaneidade à partir da realidade da Barca Nau Catarineta e da Ciranda do Sol. Nesse direcionamento, o texto está estruturado de forma a apresentar as perspectivas que orientam a ideia de interação social na performance, algumas dimensões empíricas sobre a rede sociocolaborativa em torno das práticas musicais dos grupos e uma perspectiva sobre possibilidades interpretativas em torno das dimensões sociointerativas da performance, articulando a realidade empírica estudada e uma base teórica com um olhar para as interações sociais.

1. A Interação Social na Performance

Os estudos da performance em sua fase seminal já anunciavam a necessidade de pensar a prática cultural pelo viés interativo. As orientações sociológicas da performance encontram sua base inicial nos estudos de Erving Goffman, principalmente a partir da sua teoria sobre representação de papéis sociais, discutida em *The Presentation of Self in Everyday Life* (GOFFMAN, 1990), publicado inicialmente em 1959. As perspectivas de Goffman (1990), baseadas em um paradigma teatral, destacam a interação entre performers e audiência como essencial para a compreensão da performance. Assim, as formas de interação seriam fundamentais para a definição da performance, diferenciando-a do mero comportamento. Carlson (2010), ao analisar as teorias de Goffman (1990), aponta que essa diferenciação seria produzida pela “seleção de um ‘front’ (cenário, figurino, gestos, voz, aparência etc.) e o compromisso com a coerência e a organização seletiva do material apresentado, ambos exigidos pela direção da atividade direcionada à comunicação, e não às tarefas de trabalho” (CARLSON, 2010: 53).

Tal perspectiva interativa é parte de uma corrente científica ainda mais ampla, compreendida como

construcionismo social, evidenciada principalmente a partir dos anos 1960 com as teorias de Berger e Luckmann (1991), entendendo de forma dialética, generativa e com atuação recíproca a relação entre o homem e o mundo social. Os posicionamentos do construcionismo social também podem ser percebidos nas discussões de Becker (1982), que apresenta uma perspectiva sociológica para os trabalhos da arte como produtos resultantes de atividades coletivas, das estratégias de produção à reprodução e consumo.

Diante de tais abordagens, a performance pode ser entendida como algo em constante processo de interação e construção social, sem prescrições e congelamentos sociais, culturais ou naturais. As perspectivas sociointerativas sobre a performance proporcionam uma abordagem das relações entre os sujeitos como forma de compreensão de suas práticas. Nesse sentido, torna-se importante pensar como agem os sujeitos de performance nas situações de contato social, agenciando a performance musical através de dimensões micro e macrossociais. Para isso, a proposta reflexiva aqui apresentada está baseada principalmente na articulação dos estudos de Goffman (2010, 2011) voltados para a dimensão pública das interações sociais, e do trabalho de Becker (1982) sobre produção de cultura.

Ao tratar da performance da vida diária, Goffman (1990) trabalhou as representações dos papéis sociais por uma perspectiva interativa, que ainda pode ser percebida em suas reflexões na atualidade (GOFFMAN, 2010, 2011). Sua obra aponta para uma perspectiva sociológica sobre as diversas formas de organização do contato social em situações de interação entre sujeitos, proporcionando-nos profundas reflexões em uma perspectiva microssocial.

Esse processo de interação também é fundamental para a compreensão de práticas sociais em fenômenos como a cultura popular. A cultura popular contemporânea reúne características sociais bastante próximas do que foi analisado por Goffman (1990, 2010, 2011), sendo associadas a aspectos simbólicos representativos. Assim, é possível perceber que os grupos de cultura popular podem apresentar características de representação de papéis sociais e de uma representação dessas representações, ou, como definiria Turner (1996), como um metateatro da vida. Portanto, a interação tem sido elemento fundamental para a produção das práticas sociais e, conseqüentemente, para sua compreensão por parte da ciência.

Além dessas perspectivas microssociais, é possível perceber a influência de um conjunto significativo de convenções de natureza mais ampla. As práticas musicais da cultura popular apresentam relações com as formas de produção cultural emergidas principalmente a partir das relações globalizatórias

contemporâneas (RIBEIRO, 2017). A realidade contextual da Barca e da Ciranda em João Pessoa apresenta alguma proximidade com o desenvolvimento teórico do sociólogo americano Howard Becker sobre as dimensões sociais do mundo da arte. Por meio do entendimento da arte como uma atividade colaborativa, Becker (1982) apresenta uma perspectiva analítica pela qual pode ser percebido um conjunto de atividades para a produção artística: construção de uma ideia sobre o tipo e forma de trabalho a ser feito; execução dessa ideia, possibilitando que ela tome uma forma física; manufatura e distribuição de materiais e equipamentos; estruturação de um esquema de suporte; criação e manutenção de uma base lógica, que articula o modo pelo qual essas atividades tomam sentido; e o desenvolvimento / estabelecimento de uma ordem cívica, para que as pessoas se engajem no trabalho com certa estabilidade. Dentro dessa macroestrutura, Becker (1982) analisa aspectos da interação social promovida nos mundos da arte, como: a divisão do trabalho colaborativo entre os sujeitos; as distinções sociais entre artistas e não artistas, bem como as relações dessas diferenciações dentro da própria rede colaborativa; os limites e implicações das redes, como a tendência à padronização, relações com as convenções socialmente estabelecidas, bem como com a construção social do conceito de artista.

Entendo que as abordagens de Becker (1982) permitem olhar para a música da Barca e da Ciranda do Sol sob seus aspectos de produção, distribuição e recepção. Assim, no contexto dos grupos estudados constitui-se uma abordagem que possibilita a compreensão de parte da sociedade envolvida no desenvolvimento de sua música. A realidade de construção da performance dos grupos envolve um conjunto de indivíduos e instituições influentes, que congregam julgamentos, definições e percepções sobre sua música. Esses elementos, e conseqüentemente a música em estudo, podem ser mais bem entendidos quando olhamos cuidadosamente para as relações sociointerativas envolvidas. Assim, apresento a seguir algumas características fundamentais para a compreensão de parte dessa rede sociocolaborativa na construção da performance dos grupos.

2. A Constituição de uma Rede Sociocolaborativa

As performances da Barca e da Ciranda podem ser percebidas como articuladoras de elementos de diversos campos de experiência musical, em nível micro e macrossocial. Nas dimensões macrossociais relacionadas às práticas musicais dos grupos é possível perceber a existência de uma ampla rede de

colaboração social, composta por sujeitos e instituições, que exerce forte influência no processo de construção de convenções e expectativas coletivas sobre a performance. Nas dimensões microssociais podemos notar como as convenções e expectativas geradas em redes mais amplas entram em contato nos eventos de performance proporcionando momentos de consolidação, questionamentos e redefinições das convenções e expectativas.

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

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

Inicialmente, é possível pensar em dois aspectos emergentes na segunda metade do século XX que considero importantes para a construção das redes de sociabilidade que envolvem os grupos na contemporaneidade. O primeiro diz respeito aos desdobramentos de movimentos nacionais de defesa e promoção do folclore [nome mais comum na época] na Paraíba e o segundo se refere à atuação de indivíduos interlocutores entre as ações e perspectivas institucionais, acadêmicas e empíricas desse campo.

A partir dos processos de institucionalização dos estudos sobre o folclore, com profundas relações com o Movimento Folclórico Brasileiro, um conjunto de articulações institucionais passaram a fazer parte dos contextos dos grupos de cultura popular, com desdobramentos na realidade paraibana. Uma das principais metas do Movimento Folclórico Brasileiro foi a institucionalização das ações de promoção e proteção do folclore nacional (VILHENA, 1997). Os reflexos dessas ações na Paraíba, podem ser

percebidos pela atuação de indivíduos interessados no folclore atuando em instituições como a Universidade Federal da Paraíba e o Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba (CUNHA, 2011). Neste contexto, entre os anos 1960 e 1980, houve uma constante aproximação entre indivíduos, organizações sociais e instituições, articulados fundamentalmente pela realidade cotidiana da cultura popular, proporcionando uma conjuntura política de funcionamento bastante característica da região. Esse período também se associa à transição da ruralidade para uma maior urbanização do território. Assim, com o desenvolvimento urbano da região metropolitana de João Pessoa e os consequentes aumento populacional e surgimento de outras atividades de lazer e produção cultural, os grupos de cultura popular passaram por um significativo processo de redefinição e construção de novas relações com seu contexto social mais amplo (RIBEIRO, 2017; LIMA, 2008).

Tal processo transitório possibilitou o surgimento de indivíduos que atuaram como mecenas e incentivadores da cultura popular na região. Na produção de relações com as dimensões contemporâneas ligadas à cultura popular, vários nomes surgiram no processo interativo entre instituições e os grupos, como o Tenente Lucena [1912-1985], Altimar de Alencar Pimentel [1936-2008], Dalvanira Gadelha Fontes, Osvaldo Meira Trigueiro, Marcos Ayala, Maria Inês Ayala, José Nilton da Silva, Hermes do Nascimento [1927-2001] e Emílson Ribeiro, entre outros. Por meio desse conjunto articulado de indivíduos interessados na cultura popular, foram desenvolvidas ações educativas, práticas culturais, criação de políticas públicas, atividades de pesquisa e registro, criação e manutenção de acervos etc.

Dentre várias ações empreendidas pela articulação entre sujeitos e instituições em torno das práticas da cultura popular na região metropolitana de João Pessoa, destaco aqui a emergência de organizações comunitárias em torno das necessidades sociais, econômicas, culturais e políticas dos grupos, principalmente sobre o Centro de Tradições Populares de Cabedelo [CTPC] e do Centro Popular de Cultura [CPC], no bairro dos Novais.

O CTPC, criado em 1963, surgiu da percepção de integrantes de grupos de cultura popular em Cabedelo sobre a falta de condições materiais para sua manutenção e da consequente necessidade de uma instituição que pudesse reunir, organizar e administrar suas atividades, preservando suas tradições (MARTINS, 1993). Martins (1993), ao estudar a história do CTPC e da cultura popular em Cabedelo, destaca a íntima relação dessa instituição com a Barca Nau Catarineta, compartilhando boa parte dos membros, com pouca presença de integrantes de outros grupos da cidade. Segundo Martins (1993),

devido à pouca participação de membros de outros grupos como sócios ou diretores, o CTPC apresentou-se com interesses orientados basicamente pelas necessidades da Barca, chegando a se confundir com o grupo.

O CPC, criado em 2000, esteve presente de forma evidente durante uma década, com alguns recomeços posteriores, por meio da associação de pessoas envolvidas com práticas culturais do bairro dos Novais. O Centro se caracterizou como um movimento de promoção da cultura de forma comunitária e autônoma, servindo como vitrine de várias manifestações, possibilitando seu amplo conhecimento e a ampliação de seus espaços de atuação (RIBEIRO, 2016). O surgimento do CPC se deu principalmente em função das dificuldades de interação de muitos grupos e mestres da cultura popular com as algumas formas contemporâneas de produção de cultura, que ocasionaram a menor frequência de suas práticas e dificuldades para sustento financeiro de seus integrantes. As formas de financiamento comunitário das práticas culturais não estavam tão presentes como antes e, conseqüentemente, novas maneiras de manutenção seriam necessárias. O CPC tornou-se, assim, espaço de mediação das práticas culturais do bairro dos Novais, proporcionando infraestrutura, segurança, organização e possibilidades de transmissão cultural em diversas dimensões. Sem o pagamento de cachês para os grupos, o CPC buscava manter o princípio da “brincadeira” em articulação com as necessidades organizacionais da contemporaneidade, com fechamento do trânsito na rua onde aconteciam os eventos, solicitando policiamento, organizando a sonorização para as apresentações e preparando uma estrutura comercial provisória voltada principalmente para a alimentação.

As relações subjetivas e institucionais estabelecidas em torno dos grupos evidenciaram um processo de transição das estruturas bastante presentes até o final do século passado para dimensões sociomusicais com distintas complexidades. Nesse sentido, destaco aqui algumas dessas dimensões buscando discutir as mais evidentes no processo investigativo.

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

No caso do CTPC, Martins (1993) destaca as relações empreendidas entre seus dirigentes e setores governamentais na tentativa de alcançar as condições materiais para a manutenção dos grupos de cultura popular de Cabedelo, principalmente da Barca. Nesse contexto, ressalto as relações com os setores e secretarias municipais ligadas às ações educativo-culturais da cidade e com organizações nacionalmente instituídas, como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. A partir das relações do CTPC com setores governamentais se instituiu uma expectativa coletivizada de que a Nau Catarineta devesse buscar a manutenção dessas relações no intuito de manter suas necessidades materiais como a aquisição de indumentárias, adereços e instrumentos. Desde então, espera-se, que o mestre, principal responsável pelo grupo, tenha condições de promover os diálogos institucionais através de projetos.

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

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

A dimensão sociopolítica também é bastante recorrente no discurso dos membros do CPC em João

Pessoa, principalmente de Emílson Ribeiro, seu principal mediador, que aponta as necessidades contemporâneas da cultura popular como aspecto fundamental para a criação do Centro. Assim, a produção comunitária de um esquema de suporte tem se tornado elemento importante para a produção cultural no bairro dos Novais e para a coletivização de um posicionamento político em torno de sua realidade. A demanda pela sobrevivência dos sujeitos e, conseqüentemente, das suas práticas culturais tornou-se fundamental para a criação do Centro, mas suas ações foram expandidas para a produção de uma consciência sobre realidade vivida pela comunidade e de possibilidades de agência social em seus contextos.

Outro aspecto resultante das relações sociocolaborativas é a representatividade social das formas de registro das práticas musicais dos grupos e sua influência nas estruturas e concepções sobre eles. Essa dimensão foi mais evidente no contexto da Barca, pois a institucionalização do CTPC e da Nau Catarineta [por estar ligada ao Centro] proporcionou o desenvolvimento de uma representação social de prestígio no contexto da cidade.

Além da representatividade promovida pela quantidade de apresentações dentro e fora do contexto Cabedelense, a promoção de registros em documentos textuais e audiovisuais das práticas da Nau Catarineta contribuiu para a construção de um ideário que colocou o grupo por algum tempo no centro das atenções da cultura popular da região. A partir das ações de incentivo de pessoas próximas da Barca, articuladas às ações do CTPC, “o fato do grupo da Nau Catarineta sair de Cabedelo para representar a Paraíba em outros estados, criou um clima de grande mobilização entre os seus integrantes e ampliou consideravelmente o seu prestígio junto à comunidade local” (MARTINS, 1993: 134). Essa representatividade também foi reconhecida por instituições e indivíduos ligados a outras esferas da produção cultural, que passaram a promover outras formas de interação e, conseqüentemente, reforçando tal prestígio por novos meios. No contexto de atuação do CTPC, podem ser destacados o documentário *Nau Catarineta*, produzido e dirigido em 1987 pelo cineasta Manfredo Caldas, e o registro em áudio das músicas do grupo pela Gravadora Marcus Pereira.

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

da Nau Catarineta” (MARTINS, 1993: 152). Tais perspectivas, levaram o grupo a apresentar maior ênfase nas práticas apresentacionais e em todo seu entorno comportamental. A nova situação apresentada pelos contextos das apresentações, de algumas formas de registro e da representatividade social promovida na cidade de Cabedelo, buscava atender ao perfil definido para o CTPC, mesclando o caráter espontâneo e inventivo às necessidades de profissionalização instituídas pelas relações político-institucionais.

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

Outra influência do CTPC e do CPC foi a incorporação de suas estratégias de organização e manutenção nos grupos. A estrutura de funcionamento do CTPC descrita por Martins (1993) apresenta significativa proximidade com o contexto atual da Nau Catarineta. A organização interna do grupo tem se apresentado como importante elemento para a manutenção de suas práticas culturais, promovendo a constante integração de seus membros, o reforço de suas normas de conduta, a incorporação de seus legados culturais e a evocação, promoção e reelaboração de experiências individuais e coletivas.

Nesse contexto interativo, as perspectivas organizacionais do CTPC, desde o início muito ligadas à Barca, passaram a ser reforçadas e consolidadas pelos posicionamentos de pessoas que coordenavam o Centro ao mesmo tempo em que eram membros da Barca ou até mesmo seus mestres. Como consequência, houve um processo de eleição de práticas entendidas como significativas para a manutenção do grupo, desenvolvendo a coletivização de uma estrutura de organização. Uma estrutura que é fortemente baseada no registro das atividades, na preparação para uma performance de apresentação, na remuneração dos brincantes, na necessidade e exigência de ensaios recorrentes, no estabelecimento de normas de conduta e nas relações com o poder público como principal investidor, entre outros aspectos.

No caso do CPC, também foi evidente a melhor articulação com o poder público com um aspecto importante, principalmente no que diz respeito à manutenção material e financeira dos grupos, que não poderiam mais ser sustentados unicamente pela organização comunitária das doações, mais frequentes

antigamente. Ao presenciar um evento de retorno do CPC, no dia 30 de julho de 2016, após aproximadamente cinco anos de inatividade, no bairro dos Novais, pude perceber como a comunidade mantém uma expectativa coletivizada sobre o evento de performance. Ouvi de alguns brincantes que os eventos não eram exatamente como estavam acontecendo naquela noite, pois estava faltando iluminação, a interdição da rua foi feita com atraso e não foi conseguido o lanche para os grupos, entre outros apontamentos. Percebi que tais enunciados, além de me esclarecer as expectativas das pessoas, demonstravam parte das representações construídas em torno do Centro e das atividades realizadas naquele contexto. Assim, a partir das experiências vividas no CPC, a manutenção das práticas culturais foi pensada principalmente por meio da garantia de infraestrutura, organização, segurança, registro e investimento financeiro, proporcionando a coletivização de um esquema de suporte para as práticas culturais.

Um último aspecto a ser destacado como influente, diz respeito às bases em princípios materialistas na construção das relações da cultura popular. A partir das perspectivas de alguns membros do CPC e das representações sociais coletivizadas sobre o Centro na comunidade do bairro dos Novais, compreendo-o como uma fonte produtora de práticas agenciadoras de transformação social.

Durante as reuniões para o evento de julho de 2016 e em algumas situações da vida cotidiana do bairro, pude notar como as pessoas tendem a justificar parte da existência dos grupos de cultura popular como elemento fundamental para melhoria de sua vida social, da formação de sua juventude e da produção de conhecimentos culturais e políticos necessários para sua vida comunitária. Essas perspectivas de cultura popular como forma de ação social e de promoção de conhecimento é bastante frequente nas visões de Emilson Ribeiro, jornalista, ativista político e um dos principais fundadores do CPC. Também é possível perceber a proximidade entre tais posicionamentos e algumas visões materialistas sobre a cultura. Essa proximidade nos leva a pensar as práticas socioculturais do CPC como meios de desenvolvimento de uma consciência comunitária crítica e reflexiva sobre a situação política, econômica e cultural do bairro dos Novais.

A atuação cultural coletiva proporcionada pelo CPC possibilitou o desenvolvimento inicial de uma consciência sobre processos de determinação econômica da cultura. Os aspectos econômicos, entendidos como força dominante na contemporaneidade, não se separam das relações sociais e podem ser intensificados em distintas áreas, de acordo com as necessidades de manutenção do sistema capitalista

(WILLIAMS, 2005). Nessa conjuntura, membros da cultura popular do bairro, principalmente seus mestres, têm apresentado uma perspectiva crítica sobre as contradições sociais vividas por suas comunidades.

Nesse sentido, com base em Williams (2005), acredito que a cultura popular emerge como parte de uma consciência social, como campo de disputas sociais e políticas, envolvendo valores e significados sobre seus processos e contextos de produção. Como essa perspectiva de cultura se relaciona com as experiências dos sujeitos em seu contexto histórico e em determinadas formações socioeconômicas (WILLIAMS, 2005), destaco três aspectos característicos que me levam a compreender o CPC como mediador de princípios materialistas na cultura popular do bairro dos Novais.

O primeiro desses aspectos é a organização do CPC baseada em formas de solidariedade e ação comunitária, caracterizada pela busca por unidade entre os moradores e os grupos de cultura popular, no intuito de agirem comunitariamente na busca por melhorias de sua realidade social. O segundo aspecto diz respeito à busca por uma identidade comunitária, com experiências e interesses em comum, buscando a definição de necessidades compartilhadas entre moradores e grupos, como a luta contra a violência e pobreza, proporcionando a construção de uma consciência em torno de suas práticas culturais, politizando-as. O terceiro aspecto se refere à busca por mobilizações e transformações mais amplas, transcendendo a realidade comunitária, proporcionando o entendimento de que as relações políticas e econômicas constituem forças fortemente relacionadas e influenciadoras das relações sociais e das práticas culturais das comunidades.

Enfim, diante dessas características compartilhadas entre os processos e relações subjetivas, coletivas e institucionais, as práticas culturais dos grupos de cultura popular do Bairro dos Novais podem ser compreendidas como ações orientadas tanto esteticamente quanto socialmente. Entendo que as ações do CTPC e do CPC funcionaram como catalizadores das experiências comunitárias, articulando necessidades dos grupos às necessidades dos moradores do bairro. Assim, a experiência musical em cada evento de performance é cercada por significados culturais mais amplos, tangenciados pelas relações materiais, sociais, políticas e econômicas empreendidas entre os grupos e suas comunidades.

3. A Construção de uma Abordagem Sociointerativa

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

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

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

Para isso proponho dois tipos de olhar na compreensão de tais redes. O primeiro é diacrônico e se relaciona com a perspectiva de performance como processo (BÉHAGUE, 1984). Embora eu reconheça que a performance é mais amplamente entendida por perspectivas sincrônicas, buscando compreender

como cada situação a torna única, defendendo a existência de uma concepção geral sobre sua estrutura de funcionamento que pode ser compreendida diacronicamente. Assim, busco abordar o processo de construção de perspectivas sobre estilos, formas e conteúdos performáticos, orientado pelas relações sociais empreendidas, entendidas como construtoras de ideias coletivizadas sobre a estrutura performática dos grupos.

Destaco, portanto, a importância em abordar aspectos como: a construção de posicionamentos sobre como deve ser a performance; a participação de determinados agentes e instituições socioculturais nessa construção; a valorização social de discursos, do conhecimento e das formas de atuação de tais agentes e instituições; as formas de registro e transmissão de conhecimentos e o valor social dado a elas; e as influências políticas, acadêmicas, culturais, econômicas e religiosas. Assim, o ideário coletivo sobre a performance pode ser compreendido de uma forma mais ampla, possibilitando abordar as práticas musicais hodiernas a partir da perspectiva das experiências socioculturais presentes nos processos colaborativos ao longo do seu desenvolvimento.

O segundo tipo de olhar é sincrônico e se baseia na perspectiva de performance como evento (BÉHAGUE, 1984), evidenciando as maneiras pelas quais os grupos se apropriam, reproduzem e/ou desconstruem as ideias mais gerais sobre sua performance a partir de cada prática musical cotidiana. Entendo que as características contemporâneas da performance dos grupos estudados estão fortemente relacionadas às formas de interação entre o ideário historicamente coletivizado e os distintos contextos contemporâneos que envolvem suas práticas. Desse modo, o processo de construção de uma percepção coletiva de performance é visto como algo constantemente atualizado, em função das necessidades sociais emergentes. Entretanto, essa atualização não se dá sem conflitos e sem diferenças sociais em torno de estilos, formas e conteúdos da performance.

Nesse contexto, destaco que abordagens sobre o desenvolvimento de estruturas básicas para a performance, como a construção e compra de instrumentos, a confecção de roupas e adereços, a montagem de palco e sonorização podem revelar aspectos fundamentais para sua compreensão. Isso pode ser percebido na construção performática dos dois grupos, demonstrando como as perspectivas diacrônica e sincrônica se complementam na compreensão da construção de suas performances. Por exemplo, na Barca Nau Catarineta, os personagens, enredos e cantos apresentam características convencionadas a partir de relações estabelecidas cotidianamente em suas redes sociocolaborativas, mas sofrem intervenções

distintas em cada momento de preparação ou evento de performance, podendo incorporar ou não as alterações realizadas. Na Ciranda do Sol, há duas perspectivas sobre a dança que são coletivizadas e que entram em contato em situações de performance. Há uma forma de dança, mais restrita ao contexto do grupo, com movimentos mais contidos, que é colocada em contato com outra perspectiva mais amplamente conhecida, vinda da audiência, com movimentos mais espaçosos. Esse contato ocorre nas situações dos eventos de performance promovendo o diálogo entre experiências subjetivas e coletivas, articulando ideias mais amplas com as suas especificidades performáticas.

Outros aspectos podem permear as dimensões interativas da rede sociocolaborativa da Barca e da Ciranda, como o desenvolvimento de códigos e normas de conduta, de formas de engajamento nos grupos e na audiência, de estratégias de participação em contextos festivos e de cobranças, pagamentos e distribuição de cachês. Tais aspectos, embora pareçam solidamente constituídos, encontram-se em constante processo de negociação.

3.1. Sujeitos e coletividades em interação

Aliando-se perspectivas diacrônicas e sincrônicas, emerge a necessidade de compreender as relações microssociais presentes nos contextos de interação. Essas relações estão presentes principalmente nos momentos de preparação e nos eventos de performance, compondo-se de interações entre os agentes de performance e o conjunto de experiências e significados trazidos por eles. Nessa conjuntura, aliei-me aos posicionamentos de Goffman (1990, 2010, 2011) nas abordagens sobre as dimensões sociointerativas da performance. Seu foco no comportamento dos indivíduos em situação de interação nos oferece estratégias para abordar, analisar e interpretar as relações existentes entre os agentes de performance nos momentos de preparação e de eventos. Como as teorias de Goffman (1990, 2010, 2011) se voltam principalmente para o caráter público das interações sociais, elas têm se mostrado bastante úteis para o processo de compreensão das relações presentes entre os brincantes da cultura popular, assim como entre eles e a audiência em sua diversidade interativa.

Nos momentos de preparação e eventos de performance da Barca e da Ciranda é possível perceber a definição de espaços e tempos em função de objetivos estabelecidos coletivamente. Essa definição se dá a partir de perspectivas coletivizadas pela rede sociocolaborativa, compondo um conjunto de expectativas

sobre como os agentes de performance devem proceder. Assim, a definição dos conceitos de situação e coerção social (GOFFMAN, 1990) possibilita-nos abordar esse processo interativo das práticas musicais da cultura popular. A situação é entendida como um processo de interpretação e atribuição de sentidos ao contexto vivido e de consequentes resultados desse processo, não apenas um momento no espaço-tempo em que acontecem fatos. Essa concepção se alia ao conceito de coerção social, entendido como um conjunto de normas de conduta não estabelecidas ou fiscalizadas formalmente, baseadas em uma gama de expectativas tacitamente criadas na recorrência das interações (GOFFMAN, 1990).

A partir dessas concepções, entendo as práticas musicais da Barca e da Ciranda como focos que sinalizam a presença das múltiplas concepções e experiências que constroem a situação social e demonstram como os processos de coerção social são engendrados na interação entre os agentes performáticos. Assim, a coerção social, baseada principalmente na rede sociocolaborativa cotidianamente instituída é colocada em performance e ressignificada em cada situação social. As concepções coletivizadas sobre as expressões da cultura popular são emergidas e compartilhadas em interação social, conectando-se com as concepções e experiências individuais.

A Barca e a Ciranda apresentam um conjunto de expectativas coletivizadas sobre como os agentes de performance devem proceder, com distintos graus de exigência para cada indivíduo. Espera-se, por exemplo, que brincantes mais experientes saibam cantar e dançar de forma mais uniforme e com menor quantidade de erros do que as crianças. Ainda, espera-se que membros da audiência participem em momentos específicos da apresentação, com respostas positivas quando solicitadas. Essas expectativas constroem a coerção social, colocada em interação na situação social de cada evento de performance, que pode corresponder positiva ou negativamente ao que é esperado. Por exemplo, houve uma circunstância em que a Barca foi inserida em um evento cultural de festejos juninos, gerando a expectativa na audiência de que se ouviria apenas grupos de forró. Nesse contexto, a apresentação da Barca teve pouquíssimo engajamento por parte da audiência, principalmente pela incompatibilidade das expectativas, gerando uma situação social em que o processo de coerção não funcionou.

As perspectivas microssociais também têm sido empreendidas na percepção de algumas unidades básicas de interação no processo de performance. Compreendendo que os processos de interpretação e atribuição de sentidos ao contexto vivido é definido aqui como situação social, é possível destacar esse conceito como fortemente sincrônico, por estar voltado para cada ensejo performático e seus significados

emergentes. Essa definição se diferencia do conceito de ocasião social, que pode ser compreendido como “acontecimento, realização ou evento social mais amplo, limitado no espaço e no tempo” (GOFFMAN, 2010: 28). Assim, cada evento de performance é uma ocasião social na qual situações sociais distintas podem surgir de acordo com as formas de interação e interpretação produzidas pelos agentes.

A definição de um momento específico para a preparação ou de um evento de performance no contexto dos grupos depende principalmente da mútua consciência de co-presença dos indivíduos em função de objetivos relacionados às práticas musicais. Assim, um ensaio ou uma apresentação só são reconhecidos como tais porque os sujeitos identificam estruturas básicas que os caracterizam, compartilham tais percepções e se aproximam de alguma forma em função dessas percepções. Essa aproximação entre os sujeitos é entendida aqui como um ajuntamento social, que se caracteriza a partir das ocasiões sociais em que duas ou mais pessoas mutuamente demonstram consciência da presença da(s) outra(s) (GOFFMAN, 2010: 19).

Demonstrando consciência mútua de co-presença é possível que se tenha pelo menos duas formas de interação social no processo de performance. No contexto dos grupos estudados, há momentos em que um indivíduo pode estar presente em uma apresentação, ter consciência disso, mas interagir de forma reservada, sem clara comunicação verbal ou gestual, recolhendo informações sobre os acontecimentos apenas através do olhar e/ou ouvir. Tais formas de interação podem ser entendidas aqui como interações desfocadas (GOFFMAN, 2010). Quando os indivíduos partilham o mesmo foco de atenção, envolvendo-se com a troca de olhares, gestos e sons, como se estabelecessem uma conversa, produzem-se as interações focadas (GOFFMAN, 2010).

As performances da Barca e da Ciranda apresentam interações focadas bastante evidentes em seus momentos mais próximos da performance participatória, com expectativas de ação por parte da audiência, seja dançando, cantando ou interagindo com personagens. Nesses momentos as trocas de olhares e sorrisos e a manutenção de gestos e sons em interação tornam-se facilmente perceptíveis e convidativas à integração na performance. Quando isso acontece, entendo que há maior grau de engajamento, conceito que compreende os níveis de envolvimento que permitem a duas ou mais pessoas juntarem-se em torno de um foco de atenção (GOFFMAN, 2010). Assim, em cada performance pode haver distintas formas de engajamento, com maior ou menor envolvimento por parte dos agentes de performance. Quanto maior a quantidade e a manutenção de interações focadas, maior será o engajamento; e quanto maior a quantidade

e a manutenção de interações desfocadas, menor será o engajamento.

A partir dessas unidades básicas de interação social, acredito ser possível estabelecer uma estrutura analítica significativa para compreender como os membros dos grupos desenvolvem distintas formas de interação e níveis de engajamento entre si e com a audiência. Ainda, é possível pensar também como os eventos, ensaios e reuniões articulam tipos de engajamento e como suas formas de ajuntamento social constituem normas de conduta, de envolvimento e formas de interação.

Esses contextos definidos no tempo e no espaço apresentam estruturas gerais que compõem as ocasiões sociais do processo de performance e podem nos levar ao entendimento de um conjunto de formas específicas de comportamentos indicados para cada uma delas. Nos contextos estudados é possível perceber como o conjunto de normas é diferente nos ensaios, reuniões e eventos de performance. Por exemplo, durante os ensaios há maior liberdade para intervenções e brincadeiras, enquanto nas apresentações o processo de interação apresenta momentos e sujeitos claramente definidos para brincar. Na Barca, durante as reuniões, geralmente há maior liberdade para conversas mais longas e com menor quantidade de referências às práticas musicais específicas do grupo, com espaço para compartilhamento verbal de outras experiências. Na Ciranda, os ensaios são carregados de intervenções de seus membros, enquanto nas apresentações apenas o mestre Manoel e sua contramestre [Jucilene, mais conhecida como Tina] têm liberdade para realizar mudanças e emitir comunicados diversos. Portanto, cada ocasião social do processo de performance é carregada de gestos e expressões que sinalizam os padrões de interação e as consequentes funções sociais dos agentes envolvidos.

Diante de tais perspectivas, é importante destacar a relevância do corpo na compreensão das dimensões interativas, abordando-o como importante mediador das experiências vividas em performance e, conseqüentemente, do olhar etnográfico. Nesse sentido, o corpo é entendido como elemento de presença social e a mútua consciência desta presença proporciona o ajuntamento social em performance. Essa consciência coletiva implica reconhecer-se como parte da ocasião e da situação social, levando os indivíduos a promoverem formas específicas de interação, de acordo com as experiências e normas coletivizadas. Assim, estabelecem-se graus e formas de participação na performance para músicos e audiência, nas quais cada indivíduo passa a entender quando e como pode dançar, tocar, cantar e reagir de outras formas.

Olhar para os corpos em interação me parece fundamental para compreender tais dimensões

microssociais da performance. A forma como os corpos reagem ao contato cultural em performance nos informa parte significativa das interpretações subjetivas sobre esse processo. Ao presenciar apresentações dos grupos estudados, pude notar momentos em que pessoas da audiência demonstravam tipos distintos de engajamento por meio de suas reações corporais aos estímulos dados na performance. Geralmente quando há maior abertura para que a audiência entre na dança da Ciranda, por exemplo, a forma como as pessoas reagem ao convite [correndo para dar as mãos, sorrindo e convidando outras pessoas] demonstra um aumento de envolvimento na performance. Ainda, quando alguém ignora a aproximação de um personagem cômico da Barca [virando-se de costas, não retribuindo aos sorrisos e aproximações] está certamente evidenciando seu menor envolvimento na performance do grupo.

Nesse contexto, os graus e formas de participação na performance, principalmente por parte da audiência, levam-nos a compreendê-los como processos de interação social com diferentes formas de engajamento. Assim, os indivíduos podem se engajar de forma significativa em uma performance, respondendo às expectativas sobre sua participação, mas também podem ignorar a presença e atuação dos brincantes. Portanto, reforço que quanto mais houver interações sociais focadas, compartilhando focos de atenção e com significativo envolvimento nas práticas, maior será o grau de engajamento social. Por essa perspectiva, acredito ser importante abordar as formas, espaços, eventos e situações de engajamento e interação entre as pessoas envolvidas no processo performático.

A partir dessas definições, os conceitos desenvolvidos por Goffman (2010) foram adaptados para o contexto de performance dos grupos estudados, sendo definidos da seguinte forma: 1) Ocasão de performance: qualquer encontro em torno das práticas musicais. Pode ser uma reunião, um ensaio ou uma apresentação. 2) Expectativa de performance ou coerção social: normas de conduta que foram convencionadas para cada ocasião de performance. 3) Situação de performance: representa o conjunto de interpretações e os resultados dessas interpretações realizadas pelos sujeitos e coletividades em uma determinada ocasião. 4) Ajuntamento: aproximação de sujeitos com consciência mútua de co-presença. 5) Engajamento: manutenção de proximidade. Pode ser por meio de uma interação focada [com troca de olhares e outras expressões] ou desfocada [sem a troca de olhares e outras expressões].

A união dessas abordagens sociais aqui destacadas é defendida como significativa possibilidade de compreensão das relações presentes no contato sociocultural em níveis subjetivos e coletivos a partir da observação de aspectos ainda superficiais na compreensão da performance. Entretanto, são considerados

como essenciais para canalizar abordagens interpretativas sobre os significados presentes em níveis mais profundos nessas relações. Assim, acredito que olhar para o comportamento social dos indivíduos e sua relação com estruturas e perspectivas mais amplas e cotidianamente coletivizadas pode nos ajudar a perceber significativas conexões entre as dimensões simbólicas e suas formas de expressão e agenciamento sociocultural.

3.2. Convenções em interação na performance

Embora haja certo consenso de que a performance deva ser abordada de forma sincrônica [e disto não há discordância], entendo que é possível uma perspectiva analítica diacrônica sobre o fenômeno performático. Isso não quer dizer, entretanto, que cada performance não seja única. Acredito que as perspectivas diacrônicas nos ajudam a entender as ocasiões de performance [estruturas convencionadas] e as perspectivas sincrônicas nos auxiliam no entendimento das situações de performance [interpretações e ações dos sujeitos em interação]. O caráter analítico diacrônico proporciona a compreensão das principais convenções que nos permitem identificar a performance como tal e a diferenciar suas práticas. A repetição é uma das características evidenciadas na literatura para apontar a distintividade e possibilidade de reconhecimento de uma performance (BUCHANAN, 2014; KAPCHAN, 1995; SCHECHNER, 2003). Nesse sentido, sua estrutura básica de funcionamento e caracterização só pode ser estabelecida na recorrência das interações e no estabelecimento de convenções compartilhadas. No contexto dos grupos estudados, por exemplo, diante do processo recorrente de atuação de uma rede sociocolaborativa, vem sendo definidas as estruturas da performance, os principais agentes performáticos e suas funções, as formas de registro e de transmissão musical, as principais formas de organização social em torno das práticas musicais e demais convenções coletivamente aceitas no contexto performático.

Essa diacronicidade pode ser percebida em categorias conceituais como as convenções, discutidas por Becker (1982), ou no comportamento restaurado, evidenciado nos pensamentos de Schechner (2003). Acredito que os dois termos se aproximam do conjunto de expectativas sobre a performance que são coletivizadas por meio da rede sociocolaborativa, gerando estruturas básicas para a existência e reconhecimento do fenômeno performático. Por meio da atuação da rede sociocolaborativa são construídas expectativas sobre como se constitui a performance. Essas expectativas são colocadas em

interação e podem ser ressignificadas ou reforçadas em cada situação de performance.

Há no contexto interativo dos grupos um processo de construção de expectativas coletivas sobre práticas individuais, incorporando-as como pertencentes às suas práticas, coletivizando-as e ampliando as convenções sobre a performance. Entendendo que as convenções podem ser estabelecidas por meio da interação entre sujeitos, técnicas e equipamentos (BECKER, 1982), é possível pensar que, nos contextos sociocolaborativos da Barca e da Ciranda, a relação entre habilidades técnicas dos indivíduos, suas experiências culturais mais amplas e sua aplicação nas situações de performance parece ser um dos principais aspectos construtores e renovadores das convenções performáticas.

Diante disso, nos parece importante buscar a compreensão sobre as convenções estabelecidas em torno da construção da performance musical, perguntando-nos: Como as convenções se constituem nas interações da rede sociocolaborativa? Como os sujeitos, nos eventos de performance, se relacionam com convenções sociais mais amplas? Quais são as convenções estruturais que nos permitem identificar um evento de performance? Quais são as especificidades para os eventos de performance dos grupos de cultura popular? Assim, podemos situar nosso olhar na busca pelo entendimento das convenções em dimensões de construções sociais mais amplas, construções mais amplas da performance e construções mais específicas da performance de cada grupo.

Baseado em Becker (1982), entendo que o conhecimento das convenções pode ser entendido como um dos aspectos basilares para a cooperação na produção da performance, nos auxiliando na compreensão mais profunda sobre as características dos membros dos grupos e da audiência, em seus diversos níveis de engajamento. Dessa forma, ao observarmos as relações interativas desde as convenções mais gerais às mais específicas sobre os grupos, podemos obter uma perspectiva dos processos interativos socialmente mais amplos da performance.

Em torno das convenções sociais mais amplas, o processo interativo ocorre através do reconhecimento e compartilhamento de informações estabelecidas em outras redes sociocolaborativas, centralizadas em práticas socioculturais diferentes e mais amplas do que aquelas mais próximas dos grupos. Tais convenções podem surgir de contextos religiosos, familiares ou de estruturas sociais e institucionais diversas.

Na Ciranda do Sol, tais convenções podem ser facilmente percebidas nas letras compostas e cantadas pelo mestre Mané Baixinho, tratando de temas e ações sociais recorrentes nas relações humanas e na vida

cotidiana de sua audiência mais próxima. Há músicas que aliam temas amplamente compartilhados [como o namoro, casamento, separação, a vida no litoral e no interior] com convenções sociais de comportamento e de interação para gerar formas distintas de aproximação e engajamento na performance. Por exemplo, as músicas utilizadas na parte inicial das performances, além de evidenciar temas como os já citados, geralmente apresentam saudações amplamente convencionadas [como “Dou boa noite!”], gerando formas usuais de aproximação muito frequentes em situações de interação face a face com qualquer grau de envolvimento entre os sujeitos.

Na barca, algumas convenções mais amplas podem ser percebidas nas suas características fortemente militares ou nas religiosas. As danças, vestimentas e acessórios utilizados levam a audiência a identificar facilmente os aspectos militares e religiosos que compõem o enredo e toda a dimensão mais larga da performance do grupo. Tais identificações são possíveis apenas pelo vasto compartilhamento de códigos e informações de outros contextos com os quais suas práticas musicais dialogam. Assim, estabelecendo e compartilhando convenções mais gerais de interação, as performances da Ciranda e da Barca apontam para uma amplitude de aceitabilidade de participação, pois evidenciam abertura para proximidade de qualquer pessoa que se identifique com seu discurso, suas visualidades, gestos, sons etc.

Outras formas de convenção estão diretamente vinculadas às construções de uma ideia geral de performance, envolvendo aspectos da organização, elementos fundamentais, comportamentos e significados. Nessa conjuntura, as redes sociocolaborativas podem atuar diretamente na construção e manutenção de convenções estruturais da performance, que são colocadas em interação com seus agentes. Estruturas de comportamento social, técnico ou estético na performance podem ser reconhecidas, compreendidas e significadas a partir dos processos de interação em torno das experiências sensíveis.

As definições sobre alguns formatos de performance da cultura popular na região metropolitana de João Pessoa [incluindo tempo de apresentação e formas/valores de pagamento, entre outros aspectos] tiveram participação e influência fundamental das primeiras reuniões do CPC, que registrou parte significativa dos grupos existentes na região 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.

No que diz respeito às dimensões mais específicas sobre os grupos, as convenções estruturais da performance só podem ser percebidas a partir de elementos compartilhados entre os grupos sociais, que

são organizados de forma distinta nas situações de performance por meio de referências a outras situações vividas pelos sujeitos. Essa característica se aproxima do que Bauman (1975) descreveu como propriedades comunicativas referencias da performance. Assim, com base em 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.

No contexto dos grupos, as convenções performáticas mais específicas podem ser percebidas nos momentos em que eles demonstram, através dos processos de interação, as definições sobre as formas de engajamento [quem, quando, onde e como pode participar]. Para isso, os grupos tomam convenções mais amplas sobre comportamentos sociais, gêneros musicais, aspectos da vida diária, entre outros aspectos, e os rearticula em função do entendimento dos códigos de conduta para a participação em suas práticas musicais.

Ao incorporar códigos musicais amplamente convencionados e organizá-los de forma distintiva em sua estrutura performática, os grupos oferecem novos contornos sociais para a experiência musical dos membros da audiência. Nessa mesma direção, Bauman (1975) já destacava que a performance busca oferecer aos participantes um aprimoramento especial de sua experiência. Assim, o que a Barca e a Ciranda promovem em suas ocasiões de performance é uma reorganização de múltiplas experiências em uma estrutura comunicativa que lhes permita construir novas experiências.

4. Considerações Finais

Ao tomar como base o estudo da realidade empírica da Barca Nau Catarineta e da Ciranda do Sol, este trabalho possibilitou a reflexão sobre a constituição de parte das redes sociocolaborativas que envolvem as práticas musicais dos grupos. Diante deste contexto, foi possível a compreensão de algumas convenções sociomusicais produzidas, compartilhadas e ressignificadas nas relações entre as redes sociocolaborativas e o processo interativo em performance envolvendo sujeitos e coletividades.

De forma geral, os dados etnográficos nos mostram que os processos interativos presentes nas redes de sociabilidades passam a estabelecer relações mais ou menos convencionais entre os diversos sujeitos que envolvem a práticas musicais dos grupos. Entendo que tais perspectivas podem ser pensadas em outros contextos de performance musical, principalmente da cultura popular. Nesse sentido, defendo que, compreendendo parte das relações de colaboração em torno da música, é possível perceber conexões entre as experiências colocadas em interação na performance, auxiliando nosso entendimento sobre a construção das práticas musicais. Desse modo, a música da cultura popular pode ser abordada a partir das relações sociais que envolvem seus processos de produção de convenções sobre estruturas sonoras, estilos e condutas sobre a performance.

Entretanto, é importante destacar que as discussões aqui desenvolvidas estão vinculadas à parte dos elementos que constroem a performance musical. Tal proposta visa destacar uma forma de olhar para aspectos mais concretos da performance, assentando-se nas informações passíveis de serem observadas no comportamento dos sujeitos e coletividades como possibilidade de primeira apreensão dos processos e eventos de performance. Nesse sentido, os significados culturais não estão presentes de forma significativa no trabalho, evidenciando-nos a necessidade de ampliação das abordagens sobre a performance.

Ao mesmo tempo em que reconheço as limitações desta proposta, entendo ser importante abordar tais dimensões sociais, pois, concordando com Blacking (1979), penso que as respostas humanas sobre a questão do significado são uma simplificação baseada em convenções. As convenções e comportamentos sociais em torno delas podem nos servir como primeira aproximação na busca pelos significados. Nesse sentido, entendo que as perspectivas de Becker (1982) e Goffman (1990, 2010, 2011) podem nos ajudar a instruir parte de nossos posicionamentos teórico-metodológicos em torno da performance musical no sentido de compreender as relações existentes em seus níveis macro e microssociais, auxiliando na

compreensão da conjuntura performática a partir da realidade dos sujeitos sociais envolvidos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos participantes da Barca Nau Catarineta de Cabedelo e da Ciranda do Sol pela oportunidade da convivência e aprendizado durante a condução da pesquisa. Agradeço também ao Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos (PENSAMus), ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB e aos colegas do Departamento de Educação Musical pelo apoio e confiança constantes.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Richard. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*, v. 77, n. 2, p. 290–311, 1975.
- BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. London: University of Washington Press, 1995.
- _____. 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. .
- BUCHANAN, Donna A. *Soundscapes from the Americas: Ethnomusicological Essays on the Power, Poetics, and Ontology of Performance*. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2014.
- CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CUNHA, Paulo Anchieta Florentino da. *O Movimento Folclórico Brasileiro e seus desdobramentos na Paraíba: uma aproximação a partir da trajetória de Hugo Moura (1960 a 1978)*. 2011. Dissertação de mestrado em Antropologia – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- RIBEIRO, Emilson. Entrevista concedida Fábio Henrique Ribeiro e Wagner Santana de Araújo. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 03:01:05, João Pessoa/PB, 13 mar. 2016.
- RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa*. 2017. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- FGV. Centro Popular de Cultura. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos*

ajuntamentos. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Tradução Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *The presentation of self in everyday life*. Harmondsworth: Penguin, 1990.

KAPCHAN, Deborah A. Performance. *The Journal of American Folklore*, v. 108, n. 430, p. 479–508, 1995.

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

LUCENA, Piragibe De. *Ten. Lucena*. João Pessoa: [s.e.], 1986.

MARTINS, Yguatemy Maria de Lucena. *Entre o porto e o mar: a história do CTPC e da cultura popular em Cabedelo*. 1993. Dissertação de mestrado em Educação – UFPB, João Pessoa, 1993.

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

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

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.

TAGG, Philip. *Music's meanings: a modern musicology for non-musos - "good for musos, too"*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, Inc., 2013.

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 Publ., 1996.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Materialism: Selected Essays*. London, New York: Verso, 2005.