



Performance musical em corporações dos Campos das Vertentes e sua articulação com tradições culturais

Musical performance at corporations of Campos das Vertentes and its relation to cultural traditions

Marcos Vieira Silva
Sabrina Simões Castilho
Universidade Federal de São João del Rei
Brasil

Resumo

O trabalho apresenta dados referentes às investigações sobre a constituição histórica das formações identitárias nos grupos musicais e articulações com a formação musical na atualidade. Tanto a dimensão técnica quanto a presença da afetividade e da identidade grupal foram consideradas na análise do desenvolvimento da performance musical. Algumas características do processo grupal e seu papel no desenvolvimento das atividades cotidianas das corporações são apresentadas. Buscou-se, ainda, compreender as reações afetivo-emocionais manifestas pelos músicos e público nos espetáculos. A metodologia de diagnóstico e intervenção utilizou dos pressupostos da pesquisa participante e da pesquisa-intervenção psicossocial. A coleta de dados envolveu leitura de bibliografia específica e documentos históricos; gravações em vídeo, registros em fotografias de ensaios e apresentações; produção de mapas de registro de fenômenos grupais e entrevistas semiestruturadas com músicos. A manutenção das tradições religiosas locais revela uma identidade musical revestida de determinantes socioculturais e ideológicos. Em meio à manutenção da tradição emerge espaço para o novo.

Palavras-chave: identidade; patrimônio cultural imaterial; performance

Abstract

This paper is an investigation of identity formation through historic constitution in musical groups and their relation with the present musical training. The technical dimension and the affection existence were considered for the development of musical performance. Some characteristics of group process and its role in daily activities in corporations are shown. Another goal was to comprehend the affective-emotional reactions expressed by musicians and their audience. The methodology for diagnostic and intervention was based on presuppositions used by the author of the research and the psychosocial research-intervention. The data collection involved specific reading and historic documents; videos, registers made in photographs of rehearsals and performances; production of maps of group phenomena registration and semi-structured interviews with musicians. The maintenance of local religious traditions reveals a musical identity full of socio-cultural and ideological determinants. Where tradition is kept, there is also space for the new.

Keywords: identity; intangible cultural heritage; performance

Contextualização do campo da pesquisa

O presente artigo é parte da pesquisa intitulada: *“A música e suas articulações identitárias nas corporações musicais de São João del-Rei e região: tradição e transformação no contexto histórico e*



sócio-cultural", em desenvolvimento no LAPIP - Laboratório de Pesquisa e Intervenção Psicossocial do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de São João Del-Rei, como parte do Programa de Pesquisa e Extensão "Processos Grupais e Articulações Identitárias", coordenado pelo Professor Marcos Vieira Silva¹.

A pesquisa como um todo abrange a investigação de corporações musicais localizadas em São João del-Rei e na região dos Campos das Vertentes, interior de Minas Gerais, compreendendo cerca de 20 grupos. As várias corporações vêm sendo investigadas por alunos e professores do curso de Psicologia da UFSJ, a partir de subprojetos de iniciação científica e extensão universitária, orientados pelo coordenador do projeto principal. O presente trabalho foca corporações musicais de São João del-Rei, Tiradentes, Prados e Rio das Mortes, distrito de São João del-Rei.

Os focos da pesquisa consistem em investigar a produção da identidade nos grupos musicais, as características das manifestações de afetividade, a identidade coletiva de músico na região, as formas de desenvolvimento do processo grupal, as implicações com a tradição cultural e com as relações de gênero, a construção de projetos de vida para os jovens músicos, as características da performance musical, bem como as relações de poder estabelecidas entre os maestros e diretores das bandas e os músicos componentes.

Para uma compreensão da formação identitária do músico e dos grupos musicais, investigou-se a constituição histórica das corporações e a influência desse processo na formação musical no contexto contemporâneo. No processo de formação do músico, considerou-se tanto a dimensão técnica quanto a existência de manifestações de afetividade construídas no desenvolvimento do fazer musical.

Nos contatos estabelecidos com as corporações musicais, pôde-se constatar, em várias localidades, a existência de não apenas uma corporação musical, mas duas – uma Banda e uma Orquestra – de igual relevância e origem histórica para a comunidade. Levando em consideração a existência de uma multiplicidade de tradições em Minas Gerais, dentre as quais as relativas à valorização das religiosidades locais e das Bandas de Música enquanto patrimônios culturais imateriais², tornou-se relevante não prescindirmos desse dado histórico.

Em virtude da quantidade de corporações encontradas, do volume de dados sobre cada uma delas e das peculiaridades que atravessam sua história, optou-se por delimitar, nesse artigo, o número de corporações analisadas.

¹ O Programa de pesquisa recebeu apoio e financiamento do CNPq e FAPEMIG.

² De acordo com a UNESCO, o conceito de patrimônio cultural imaterial perpassa o reconhecimento da importância da memória e das manifestações culturais. É uma herança que contempla não apenas os aspectos físicos de um povo, como seus monumentos históricos e paisagens culturais, como também, as tradições, o folclore, os saberes, as línguas, as festas e diversas outras manifestações, transmitidas oral ou gestualmente, recriadas coletivamente e modificadas ao longo do tempo (Recuperado em 19 de setembro de 2011, de www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage).



Outra questão suscitada no grupo de pesquisa referiu-se à complexidade dos dados coletados, no que diz respeito à articulação das categorias temáticas. Sendo assim, optou-se por fazer aqui um recorte em torno de algumas das categorias de análise utilizadas, privilegiando-se um exame mais detalhado do processo de investigação, enfocando-se alguns dados sobre a constituição histórica das formações identitárias nos grupos musicais e sua vinculação com o desenvolvimento da formação musical; as articulações entre a ocorrência e as características da afetividade e identidade grupais contempladas no desenvolvimento do processo grupal, e, ainda, analisar o desenvolvimento da performance artística dos músicos durante os ensaios, eventos culturais e apresentações diversas.

O corpo analítico que se segue é referente aos dados de cinco corporações pesquisadas: Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei; a Orquestra da Corporação Musical Lira do Oriente Santa Cecília de Rio das Mortes; a Banda e a Orquestra da Corporação Musical Lira Ceciliana de Prados e a Orquestra Ramalho de Tiradentes.

Perspectiva metodológica

A metodologia de diagnóstico e intervenção em grupos comunitários e institucionais compreende os pressupostos da pesquisa-ação, da pesquisa participante e da pesquisa intervenção psicossocial. Através dessa metodologia busca-se a estreita vinculação entre pesquisa e intervenção, com uma ampla e explícita interação entre pesquisadores e sujeitos implicados na situação investigada (Thiollent, 1947). Essa proposta de investigação implica na adoção de uma postura etnográfica pelo pesquisador que, em sua coleta de informações, embrenha-se no cotidiano dos grupos investigados (Szymanski & Cury, 2004). O conhecimento produzido no coletivo possibilita uma recriação no interior do próprio grupo, nas formas concretas de participação dos sujeitos na produção de um saber a respeito de si mesmos (Brandão, 1982).

Diagnóstico e intervenção se complementam mutuamente no processo de investigação. Sendo assim, ao fazer um diagnóstico de um grupo estamos fazendo uma intervenção. Por outro lado, quando fazemos uma intervenção, estamos, obrigatoriamente, levantando dados sobre o grupo, procurando entender sua dinâmica e conjuntura, ou seja, estamos fazendo um diagnóstico, uma investigação (Vieira-Silva, 2000).

Para efeito de coleta e análise de dados, foram utilizadas as seguintes estratégias: Leitura e análise de bibliografia específica e de documentos históricos das corporações musicais. Gravações em vídeo e registros em fotografias de alguns ensaios e espetáculos realizados pelos grupos musicais investigados, para verificação das formas de participação dos “personagens” envolvidos, e dos efeitos produzidos sobre os diferentes membros dos grupos. As gravações foram transcritas e foram produzidos quadros de análise (mapas de registro de fenômenos grupais), mostrando a descrição das cenas, os personagens envolvidos e suas formas de participação, os efeitos das situações vividas sobre os membros dos grupos.



Realização de entrevistas com músicos pertencentes às várias corporações musicais, com professores do Conservatório Estadual Padre José Maria Xavier³ e com o público presente nos espetáculos, em contextos pós-apresentação, as quais foram submetidas a uma análise por categorias temáticas relacionadas à afetividade, identidade e atividade, contemplando suas implicações no processo de formação musical. A inclusão de entrevistas com professores do Conservatório foi avaliada após a constatação de um alto índice de músicos, pertencentes às corporações, que possuíam vínculo como profissionais da referida instituição. Do ponto vista da investigação da formação musical na atualidade, objetivo almejado nesse projeto de pesquisa, tais sujeitos foram considerados emblemáticos. Na fase exploratória da pesquisa, foi constatado que a interação entre músicos e público revelava aspectos importantes a serem analisados. A inclusão das entrevistas com o público foi justificada pela necessidade de melhor compreensão acerca de aspectos componentes da afetividade e da emoção musical.

De grupo a processo grupal: múltiplos olhares acerca da conjuntura dos grupos musicais

A vertente histórica que perpassa a análise dos grupos e dos fenômenos grupais é amplamente discutida por autores da Psicologia Social. Tendo como principais referenciais as concepções de Lane (1984), Pichón-Rivière (1988) e Martín-Baró (1989), torna-se possível articular a temática do Grupo enquanto Processo Grupal.

De acordo com Lane (1984, p. 78), o grupo é condição para o conhecimento das determinações históricas que exercem influência sobre os indivíduos. Estes são vistos como sujeitos históricos, em virtude da proposição de que ações transformadoras acontecem quando os sujeitos se organizam.

Nesse processo, revela-se uma realidade constituída por contradições concretas entre partes que constituem um todo, mas que, por outro lado, se diferenciam deste todo quando tomadas na sua singularidade. As determinações socioeconômicas, institucionais e ideológicas compõem a perspectiva histórica do processo grupal.

Para Pichón-Rivière (1988), um grupo é considerado como um conjunto de pessoas ligadas em um âmbito espaço-temporal, articuladas em torno de uma mútua representação interna. Estes sujeitos encontram-se organizados em torno da realização de uma tarefa, ocorrendo nesse fenômeno uma interação de complexos mecanismos de assunção e adjudicação de papéis.

³ O Conservatório Estadual de Música Pe. José Maria Xavier, em princípio denominado Conservatório Mineiro de Música de São João del-Rei, foi inaugurado no dia 1º de março de 1953. É uma escola da Rede Estadual de Ensino, sendo, portanto o Estado de Minas Gerais sua entidade mantenedora. Inicialmente, foi criado para dar suporte às orquestras bicentenárias da cidade: Lira Sanjoanense (1776) e Ribeiro Bastos (1790). Atualmente, continua com este propósito, porém ampliou sua área de atuação, abrangendo a formação de músicos para grupos diversos como: bandas de música, grupos de câmara, de música popular e de música sacra. Recuperado em 05 de março de 2011, de <http://www.conservatoriosjdr.com.br>.



Segundo Martín-Baró (1989), um grupo é definido enquanto “uma estrutura de vínculos e relações entre pessoas que canaliza em cada circunstância suas necessidades individuais e/ou interesses coletivos” (p. 206). E acrescenta, ainda, que

um grupo é uma estrutura social: é uma realidade total, um conjunto que não pode ser reduzido à soma de seus membros. A totalidade do grupo supõe alguns vínculos entre os indivíduos, uma relação de interdependência que é a que estabelece o caráter de estrutura e faz das pessoas membros (p. 206).

Para esses autores, a concepção de grupo abarca facetas vinculadas ao processo formativo e organizativo do mesmo. Nesse sentido, considera-se o surgimento de múltiplas relações interpessoais, as vivências subjetivas, as distintas formas de vinculação ao grupo, a heterogeneidade das representações sociais dos membros, a realidade objetiva e os determinantes históricos.

Falar em processo remete ao fato do grupo ser uma experiência histórica, que se constrói num determinado espaço e tempo, fruto das relações que vão ocorrendo no cotidiano. Ao mesmo tempo, essa experiência presentifica vários aspectos gerais da sociedade, expressos nas contradições que emergem no grupo. De acordo com Martín-Baró (1989), “o grupo tem sempre uma dimensão de realidade referida a seus membros e uma dimensão mais estrutural, referida à sociedade em que se produz. Ambas as dimensões, a pessoal e a estrutural estão intrinsecamente ligadas entre si” (p. 207).

A mesma concepção pode ser considerada quando nos referimos aos processos constitutivos dos grupos musicais. Estes podem ser compreendidos dentro de um contexto sociocultural no qual estão inseridos. As marcas da historicidade expressas pela cultura local os determinam objetivamente.

Ao mesmo tempo, são ressignificadas concepções, valores e atitudes em torno de seus propósitos. Bandas, orquestras e músicos constituem uma fusão em torno de um projeto musical, que quando vivenciado no coletivo traduz uma necessidade que é singular. Assim, vemos as singularidades constituírem grupos vinculados aos valores históricos cultuados coletivamente (Castilho & Vieira-Silva, 2006).

Identidade e afetividade: categorias do processo grupal

Segundo Martín-Baró (1989), o primeiro parâmetro para definir um grupo é a sua identidade; o caráter específico que define sua unidade. Um grupo constitui um canal de necessidades e interesses pessoais que convergem no coletivo uma situação e circunstância específica, confirmando-se o caráter concreto e histórico de cada grupo.

Para a análise do processo grupal considera-se a identidade do grupo, ou seja, a definição do que o caracteriza como tal frente a outros grupos, a atividade a que o grupo se



propõe, somadas à significação social do que produz essa atividade grupal, dentre outros aspectos (Martín-Baró, 1989).

Na conformação da identidade de um grupo, três aspectos devem ser considerados. Em primeiro plano a formalização organizativa que compreende a determinação das condições de pertencer ao grupo, referentes às normas formais ou informais; se são rígidas ou flexíveis, estáveis ou passageiras. Requer, ainda, uma definição de suas partes e uma regulação das relações entre elas no que diz respeito à divisão ou não das funções, sistematização das tarefas, distribuição de trabalho e atribuições (Martín-Baró, 1989; Martins, 2003).

O segundo aspecto refere-se às relações com outros grupos. A realidade de cada grupo é definida diante dos grupos com os quais se relaciona, se os vínculos estabelecidos são positivos ou negativos, se há cooperação entre eles ou competição, ou se há relações de dominação ou submissão de uns aos outros. A dialética intergrupal produzida historicamente em cada sociedade interfere no surgimento do grupo, assim como a sua conexão com as necessidades e os interesses de distintas classes sociais (Martín-Baró, 1989).

E por último, a consciência de pertencer a um grupo, que passa a ser para o indivíduo uma referência para sua própria identidade. Esta referência é criada a partir do sentimento de pertença subjetiva a um grupo. Este sentimento, no que diz respeito à afetividade, é que contribui para que um grupo de pessoas se sinta e atue como grupo, possibilitando a sua identificação (Martín-Baró, 1989).

A afetividade tanto configura as relações inter e intra grupais quanto pode funcionar como um entrave ou fator de mobilização, atravessando o desenvolvimento das atividades cotidianas, o processo de produção da identidade e o processo grupal como um todo. Vieira-Silva (2000) afirma que a afetividade está presente nos grupos permanentemente, manifestando-se em termos de sentimentos e emoções constituídos subjetivamente pelos indivíduos, no decorrer do desenvolvimento do processo grupal.

Temor à exclusão e à exploração, demonstração de fragilidade frente aos outros, apatia, orgulho, o culto a um chefe, a uma ideologia, são alguns exemplos da emergência de possíveis manifestações afetivas nas relações interpessoais. Tais temores informados governam a vida do grupo muito mais do que os dados objetivos postos em discussão. Por outro lado, podem emergir euforias súbitas, explosões de alegria, o envolvimento com um espetáculo musical e a ajuda mútua entre membros de um determinado grupo musical (Pagès, 1982; Vieira-Silva, 2000).

Em ambas as situações, a explicitação de tais fenômenos afetivos em algum momento pode conduzir a uma mudança na atmosfera grupal. De acordo com Pagès (1982) o grupo pode encontrar diferentes maneiras de expressar as reações afetivas e ao mesmo tempo proteger-se de aspectos ainda não formulados. Ele afirma que



a argumentação entre os componentes, os conflitos de interesses aparentes, as teias e alianças no grupo, a própria configuração topológica dos participantes, a presença ou ausência de certa forma de comando são tantas maneiras de expressar esses temores e ao mesmo tempo de defender-se deles (p. 263).

O reconhecimento da dimensão afetiva nas relações grupais elucidada para o grupo as interfaces de sua identidade frente às demais instituições sociais. Compreender os afetos emergentes no grupo como aspectos integrantes da identidade coletiva, conduz os membros a operar com maior pertinência nas suas relações.

No desenrolar do processo grupal, a predisposição afetivo emocional para a realização de uma tarefa é a condição básica para que um grupo possa operar. Essa condição não se restringe ao conhecimento intelectual da atividade, mas ao envolvimento afetivo dos membros do grupo com sua realização, o que possibilita uma ação coletiva em torno de uma tarefa, e, ainda, a representação atribuída à atividade em termos individuais e coletivos (Vieira-Silva, 2000).

Representação social da identidade e da atividade grupal

Segundo Martín-Baró (1989), na análise dos processos grupais, a categoria atividade revela três aspectos fundamentais: a identidade do grupo, a forma de implicação de seus membros com a tarefa proposta e a significação atribuída a esse fazer. A atividade grupal está ainda configurada em torno de duas dimensões, possui uma faceta externa, relacionada com a sociedade e os outros grupos, que diz respeito à capacidade do grupo de produzir um efeito sobre os demais a fim de afirmar a própria identidade. E uma interna, vinculada aos membros do próprio grupo, em direção à realização dos objetivos e aspirações individuais e comuns.

A categoria atividade traz uma implicação importante no processo grupal, uma vez que diferentes modos de atuar no grupo são mediados pelas relações sociais existentes, no imbricamento direto ou indireto de cada sujeito e do grupo em uma dada situação concreta. O modo de pertencimento e as significações que advêm da realidade compartilhada pelos sujeitos geram “identidades grupais comuns ou difusas, poderes compartilhados e ações de efeitos múltiplos” (Martín-Baró, 1989, p. 227).

A significação que os membros atribuem à identidade do grupo e à atividade que se propõem realizar têm implicação com o conceito de representação social. Essa categoria nos auxilia na compreensão do sentido que os próprios membros conferem acerca da conjuntura grupal e da forma como estão inseridos nela.

De acordo com Spink (1993), as representações sociais são expressões de um conhecimento prático compartilhado socialmente, contribuindo na construção de uma realidade comum, orientada para a comunicação e a compreensão do próprio contexto social.



As modalidades desse conhecimento são expressas em elementos cognitivos: imagens, categorias, teorias e conceitos, mas não redutíveis a estes apenas.

Nesta concepção, as representações sociais são traduzidas em formas de pensamento prático sendo, concomitantemente, campos socialmente estruturados, que só podem ser compreendidos quando referidos às condições de sua produção e aos núcleos estruturantes da realidade social, tendo em vista seu papel na criação desta realidade.

As representações sociais são estruturas dinâmicas, produzidas e apreendidas no contexto das comunicações sociais, possuindo flexibilidade e permeabilidade, caráter observado por Moscovici em seus estudos e que as aproxima das modernas análises de discurso influenciadas por Wittgenstein (Spink, 2003).

Por outro lado, o estudo das representações sociais expõe um caráter de metamorfose, sendo modificadas pelas circunstâncias sociais, mas sem se abstrair de seus elementos básicos constitutivos. Conforme nos orienta Spink (2003),

o estudo empírico das representações sociais revela, frequentemente, a concomitância de conteúdos mais estáveis e de conteúdos dinâmicos, mais sujeitos à mudança. As representações sociais, portanto, são tanto a expressão de permanências culturais como são o *locus* da multiplicidade, da diversidade e da contradição (p. 8).

Sem prescindir da interdisciplinaridade intrínseca ao campo de estudos das representações sociais, numa tentativa de pontuar algumas diferenças, a Psicologia dedica-se ao estudo das representações em termos de seu processo de elaboração. O entendimento desse processo não se restringe ao mero processamento de informações e elaboração de teorias, mas como práxis; ou seja, tomando como ponto de partida a funcionalidade das representações sociais na criação e na manutenção de uma determinada ordem social (Spink, 2003).

Nesse sentido, podemos nos deter na importância da atividade do sujeito na elaboração das representações sociais. Esse sujeito implicado nessa construção, não é apenas produto de determinações sociais nem somente produtor independente, posto que as representações ocorrem em meio a contextualizações, são resultados das condições sociais em que surgem. As representações são, ainda, uma expressão da realidade intraindividual, uma exteriorização do afeto. De acordo com Spink (2003),

as representações sociais devem ser estudadas articulando elementos afetivos, mentais, sociais, integrando a cognição, a linguagem e a comunicação às relações sociais que afetam as representações sociais e à realidade material, social e ideativa sobre a qual elas intervêm (p. 7).

Na relação indivíduo sociedade, o homem é constituído e constituinte do contexto social, situado num dado processo histórico. Nesse ponto, coloca-se no centro da discussão a



categoria subjetividade, em especial a questão da afetividade. Sendo assim, as representações não são meras expressões cognitivas; são também permeadas pelo afeto. As representações são sempre oriundas de uma relação que o sujeito estabelece com um objeto, não são nunca reproduções deste objeto. Essa relação nunca é direta, é sempre mediada por categorias históricas e subjetivamente constituídas.

Emoção musical vivenciada nos processos de criação e resignificação

Na perspectiva de investigação dos fenômenos que compreendem os processos de criação musical e o próprio fazer musical, priorizam-se concepções que contemplam o sujeito criador e a atividade criativa no âmbito psicossocial mais amplo. De acordo com tal proposição, o sujeito musical é compreendido como constituído e constituinte do contexto no qual está inserido. A música é vista enquanto forma de comunicação e de linguagem, sendo qualificada através dos significados que lhe são atribuídos e das relações afetivas que suscita (Maheirie, 2001).

As redes de relações sociomusicais são construídas tanto nos contatos que o sujeito estabelece com a música, seja através da criação, da execução ou da escuta, quanto no compartilhamento de referências socioculturais, que entram em concordância com aspectos da própria singularidade. Sendo assim, a música e o fazer musical possibilitam aos sujeitos a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos.

De acordo com Zampronha (2002), a constituição básica do ser humano envolve duas dimensões: a sentimental e a simbólica. A dimensão sentimental refere-se à maneira como o sujeito estabelece contatos com o mundo, já a simbólica diz respeito ao mundo da representação, à forma como este é concebido simbolicamente. A percepção humana é mediada pela linguagem, esta por sua vez é constituída por sistemas simbólicos. As vivências humanas podem ser refletidas através da percepção, em um processo dialético que vai do geral ao analítico, sem que um exclua o outro.

As vivências humanas ligadas às artes permitem a organização de experiências. Zampronha (2002) assinala que a técnica artística é o agente realizador da experiência, enquanto a emoção é o agente propulsor da arte, isso “implica dizer que o fazer artístico, o fazer musical, é animado pela afetividade” (p. 52). De acordo com essa proposição, Maheirie (2003) afirma que a música nos atinge em termos afetivos, predominantemente nas esferas do ouvir e do fazer musical, podendo ser este entendido como composição, execução e/ou interpretação de uma obra musical.

A afetividade é compreendida enquanto categoria que contempla as emoções e os sentimentos. As emoções se diferenciam pelo caráter “explosivo” que as constitui, como a paixão, a alegria e a raiva. Já os sentimentos seriam os estados mais “estáveis” como o amor, a felicidade, o ódio, ou qualquer outro sentimento que não seja caracterizado pela



“explosão”. Assim, ambos estão contidos na atitude afetiva e se caracterizam por serem formas específicas e diferenciadas de se relacionar com um objeto (Maheirie, 2003).

A linguagem musical envolve não só a transmissão de emoções e sentimentos, como também a expressão e a compreensão desses afetos em uma ampla dimensão. Zampranha (2002) afirma que “a emoção (incluindo a musical) envolve um conteúdo ativo, afetivo e intelectual tributários dos sistemas de percepção dos estímulos sonoros: sistema auditivo, de percepção interna, tátil, visual” (p. 56).

O conteúdo intelectual vincula-se ao conhecimento do objeto emocionador, que pode ser de natureza real ou imaginária. O conteúdo ativo é traduzido na reação ao objeto representado simbolicamente. O afetivo revela “os valores que a situação vivenciada significa para o sujeito, uma vez que obras musicais são expressivas do sentimento humano” (Zampranha, 2002, p. 56).

No que concerne ao conteúdo afetivo, Maheirie (2003) nos fornece uma contribuição ao dizer sobre as diferentes maneiras do sujeito estabelecer contato com a música. Seja através da criação, da execução ou da apreciação, sempre ocorre um processo de significação pelo sujeito, que envolve a atribuição de sentidos ao mundo circundante.

Nesse sentido, a música é vista como uma linguagem reflexivo afetiva que envolve um tipo de reflexão mediada pela afetividade, e a manifestação da afetividade se faz possível por meio de determinado tipo de reflexão. Segundo Maheirie (2003), esse processo ocorre por meio de consciências afetivas.⁴

Ainda de acordo com Zampranha (2002), a emoção pode ser categorizada em individual, coletiva e objetual. A emoção individual possibilita ao indivíduo voltar para si e sentir-se mais intensamente, permitindo ressoar aquilo que se passa internamente. A emoção coletiva emerge por transmissão psíquica, que mobiliza e vivifica o grupo. Já a emoção objetual é resultado da captação de expressões emocionais de situações objetivas, tais como quadro “triste”, tarde “nostálgica”, tela “vibrante” ou música “alegre”.

Para Maheirie (2003), as emoções são compreendidas como um tipo de consciência. Como a consciência é relacional, ela sempre é consciência de alguma coisa. Nesse ponto, a emoção só pode ser uma consciência do mundo e, como tal, é relacional e dirigida a ele. Quando o músico ou o ouvinte atribuem um significado à música, este sentido passa pelo crivo da consciência vinculando-se a alguém ou a algum objeto. Assim, revela-se uma faceta da experiência vivenciada pelo sujeito.

A constituição da emoção também passa pela ordem da cultura, sendo influenciada pelos valores compactuados socialmente. A emoção musical é sustentada pela sensibilidade e favorecida pela aprendizagem cultural, como no caso da emoção estética. O mecanismo de percepção é influenciado pelo repertório cultural, pelos padrões estabelecidos em cada

⁴ Esse termo é utilizado pela autora, no sentido que lhe é atribuído pela teoria sartreana, ou seja, consciência é relação, sendo considerada a dimensão subjetiva do sujeito, enquanto capacidade de negação dialética à “pura” objetividade.



época, que sustentam as múltiplas práticas artísticas. Esta é a função da aprendizagem que alimenta a emoção estética (Zampronha, 2002).

Toda atividade artística desenvolvida dentro de normas técnicas aprendidas, compreendem a inteligência, faculdade que intervém no processo, impondo ordem e lógica na construção e na percepção. Nesse ponto, Zampronha (2002) afirma que

a criação e a escuta musicais constituem a interferência, no fenômeno musical, do juízo crítico, da lógica, da consciência, do conhecimento, do raciocínio. (...) O desvelamento do modo de construção do discurso musical, o (re) conhecimento de seu código, a percepção de como a música diz o que diz nos leva à descoberta de novas relações, novos sentidos que sustentam o prazer da emoção estética (pp. 59-60).

A emoção estética se fundamenta numa particular sensibilidade do indivíduo aos valores musicais – duração, altura, intensidade e timbre – à sua sintaxe, estrutura, construção, forma, gênero e estilo que são sempre favorecidos pela aprendizagem (Hanslick, 1947, como citado em Zampronha, 2002). A emoção estética é viva, “disciplinada”, aprendida socialmente. Ela possui características próprias, constitui-se como um sentimento refinado, envolvendo as tensões e distensões do discurso musical, seus movimentos e repousos, subidas e descidas.

E nesse sentido, o ato da criação é influenciado por uma multiplicidade de fatores que envolvem não apenas a emoção estética – aquilo que “toca” o sujeito e altera os seus sentidos psicofísicos – como também os “gostos” pessoais adquiridos e compartilhados socialmente, em junção ao conhecimento e domínio dos aspectos teóricos e técnicos musicais, aliados à sensibilidade e intencionalidade do sujeito. De acordo com Maheirie (2003), o ato criativo articula uma ampla rede de experiências:

Criar é visar a uma seqüência estruturada no âmago da liberdade, a partir do determinismo presente na leitura do caos, de maneira reflexivo-afetiva. A partir do caos do som e do silêncio, o sujeito atribui a propriedade do tempo e do espaço, realizando uma seqüência de notas e intervalos, estruturados em melodia, harmonia e ritmo. Mas, no momento mesmo da criação, cada nota e cada intervalo contidos aí aparecem e são vividos como *necessários*, tal como a altura, duração, intensidade e timbre no qual se deram. Trata-se de uma atividade que está presente no domínio da espontaneidade, isto é, da afetividade e, assim, é vivida pelo criador como um encadeamento *necessário, fatal e irreversível* (pp. 3-4, *itálicos do autor*).

O sentimento originado no contato com a música não se encontra somente na materialidade do som e do silêncio, mas também na maneira pela qual estes se organizam num determinado encadeamento. Seja na criação ou na interpretação, o sujeito inscreve sua subjetividade na objetividade do ato, transformando a realidade física, para si e para os outros que escutam aquela música, numa objetividade subjetivada. Assim, toda música



produz uma necessidade, uma fatalidade, uma ordem no caos do som e do silêncio, ao produzir novas emoções (Maheirie, 2003).

Espectáculos musicais: *locus* das manifestações afetivo emocionais

Falar de performance é antes de tudo referir-se a uma forma de atuação. Na etimologia da palavra, performance deriva do francês *parnourrir* que significa completar, nesse sentido a performance constitui-se como um momento de finalização de uma experiência, de atuar e operar mudanças. As transformações via performance se dão tanto nos *performers*, como no público, sendo que nesse as mudanças podem ser temporárias, no caso do entretenimento, ou permanentes, no caso do ritual (Hikiji, 2005).

Em se tratando da performance musical, o fato da música permear diversos momentos culturais, seja na organização de calendários festivos e religiosos, ou de ser inserida nas manifestações tradicionais, ou ainda representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial quando veiculada pelas mídias, faz com que busquemos contribuições do saber antropológico para abordar com rigor esse assunto (Oliveira Pinto, 2001).

A performance musical é descrita por Oliveira Pinto (2001) em termos etnográficos, focando a análise do processo musical e suas especificidades, em detrimento das estruturas sonoras. Nesse tipo de abordagem, a música é pensada como processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. As atividades musicais, seus ensejos e suas funções são consideradas dentro de uma comunidade ou grupo social. No processo da representação, ocorre uma tradução de aspectos de uma dada cultura, que em termos individuais, exprime uma faceta da singularidade humana.

Alguns elementos básicos constituem a performance musical por excelência. Assim, simultaneamente a um sistema que define espaço e tempo, dando à performance musical uma limitação nessas duas dimensões principais, há outros sistemas de signos tais como a formação do “elenco” – os músicos, a interpretação, a entonação, a comunicação corporal, dentre outros. Em conjunto aos signos visuais como a decoração, o jogo de luzes e a organização do espaço, há os elementos acústicos, como os burburinhos e outros tipos de sons. Nesta soma de elementos se constituem o plano sensório e a possibilidade de convergência de expectativas entre músicos e plateia. Através da performance, o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos (Oliveira Pinto, 2001).

No palco se configura o que Hikiji (2005) denomina

um amplo *jogo de espelhos*, lugar de exibição de identidades e construção de auto-imagens. É espaço de transformação. É *locus* de exibição do que foi aprendido, ensaiado, incorporado. É oportunidade de conhecer novos lugares, pessoas, é saída para o mundo (p. 3).



Atuar no âmbito da esfera pública mexe com o *performer*. O conhecimento musical adquirido, as aptidões desenvolvidas são exibidas para um público amplo que pode incluir familiares, amigos, conhecidos e desconhecidos. Ao levar ao público suas habilidades musicais, o músico revela o resultado de um trabalho que não se limita a um processo de aprendizagem e adaptação às técnicas musicais, mas principalmente, colocam-se em evidência subjetividades e identidades que passam por transformações constantes a cada nova apresentação (Hikiji, 2005).

Em concomitância com as transformações que a performance efetua nos *performers* de forma individual, Hikiji (2005) faz alusão a esse momento como “finalização de uma experiência” que ganha dimensões coletivas. A prática em conjunto favorece a criação de vínculos afetivos entre os participantes e acentua redes de sociabilidade.

O encontro com o outro não se limita aos demais músicos. A performance implica e depende da presença do outro na plateia. O público é um dos principais reflexos nesse jogo de espelhos. A apresentação é, por um lado, como uma vitrine, na qual são exibidos o projeto musical e seus músicos. Por outro, é uma oportunidade ímpar de fixação de identidades, de manipulação de autoimagens. Na performance são mobilizadas expectativas, representações de si – do músico e da corporação – e do outro, o público. Nossos estudos com as corporações musicais dos Campos das Vertentes nos levam de encontro a esta construção coletiva de identidades de músicos que se constituem no cotidiano do fazer musical e no contato com os públicos de todas as idades e contextos socioculturais.

O principal mecanismo de fixação de identidade durante uma performance é a apresentação do projeto, que antecede à apresentação musical. Momentos antes do espetáculo, um apresentador descreve as principais características do projeto da corporação. Em geral são destacados os objetivos da apresentação em questão, personagens músicos homenageados, dentre outros aspectos (Hikiji, 2005).

A performance é também uma experiência sensível, canalizadora de fenômenos afetivos. Na apresentação são mobilizadas sensações diversas entre os músicos, independentemente de serem amadores, profissionais ou estudantes. Ansiedades, medo do palco, frio na barriga, tremor, sudorese e preocupação são sensações comuns, percebidas nos momentos que precedem os espetáculos.

No momento da performance, as experiências corporais e psicológicas podem ser canalizadas de forma que as sensações incômodas transformem-se em algo prazeroso. E ainda, as euforias nos camarins pós-apresentação e a sensação de dever cumprido revelam diferentes facetas do processo. Estes elementos podem ser pensados como constitutivos de toda a experiência performática e das identidades coletivas de músicos.

Nesse ponto, a plateia também é sempre ambígua, pois ela pode receber a apresentação com os aplausos, pelo reconhecimento do trabalho da corporação, pelas sensações que as interpretações musicais suscitam, mas também pode revelar a reprovação, o



descontentamento através da indiferença ou das vaias. Portanto, nessa relação entre a corporação e o público, ocorre uma manipulação de expectativas e medos e do prazer de fazer música, com a produção de um intenso aprendizado sentimental, além de um jogo de criação de autoimagens e manipulação de identidades (Hikiji, 2005).

Essa mesma autora esclarece o que ela denomina como aprendizado sentimental, como sendo uma experiência de difícil verbalização, como “um negócio indescritível”

a “magia” é a categoria nativa que procura dar conta do turbilhão de emoções vivido durante a performance. “Prazer”, “emoção”, “satisfação imensa” que chegam a “arrepia”. No palco, a razão cede à emoção, o fazer musical penetra os poros (...) e chega ao “âmago” (Hikiji, 2005, p. 12).

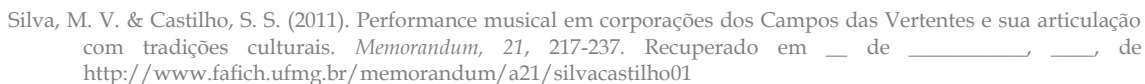
A experiência da performance ultrapassa a euforia vivida no palco. A performance pode operar transformações permanentes, na medida em que a “magia” do palco é incorporada e ressignificada por cada um dos músicos e pelo público em geral. As imagens de si construídas no jogo com a plateia, com o maestro e com a corporação como um todo passam a fazer parte de um processo permanente de produção de uma identidade musical individual e coletiva.

Patrimônio cultural imaterial, vínculos e afetividade

Analisando nossos resultados, pudemos perceber que, historicamente, a manutenção das tradições em torno das religiosidades na região das Vertentes revela uma identidade musical revestida de valores socioculturais e ideológicos pactuados coletivamente. O conhecimento desses determinantes históricos possibilitou compreender os fatores que exercem influência sobre a organização dos grupos musicais, bem como sobre a formação do músico individualmente.

Em Prados, Tiradentes e no distrito de Rio das Mortes, pôde-se perceber que independentemente das distintas maneiras de vinculação dos membros aos grupos musicais, o ponto principal desse processo é o compromisso assumido em torno dos eventos religiosos ao longo do ano. Estes ganham maior expressão e visibilidade no período da Semana Santa. Nessa época, a mobilização dos membros em torno da tarefa acontece de forma maciça. Além da valorização das crenças religiosas, o músico enquanto intérprete reconhece a importância de traduzir seus sentimentos na execução das músicas, o que contribui para enriquecer a natureza emocional do contexto.

É uma emoção muito grande porque cada música, principalmente dessas sacras, foram feitas e compostas pra justamente pra aquele momento, né? Assim, a hora que tá acontecendo uma cerimônia na Semana Santa, da morte de Cristo, uma cerimônia muito triste, então aquele compositor compôs a música daquele momento, então (...) além da gente ter que tocar o que tá escrito, a nota que tá ali, a gente vai tocar, é (...) com o sentimento de que aquele compositor quis dizer ali, porque ele





Os vínculos interpessoais estabelecidos orientam a determinação de cargos, funções e lugares relevantes dentro do grupo, sempre de forma flexível e mutável. As distintas significações atribuídas pelos músicos ora se relacionam à própria participação no grupo, ora à identidade adquirida pela corporação a partir das atividades desempenhadas. Na investigação do significado que um membro da corporação de Tiradentes confere à sua atividade, averigua-se que na visão deste músico a questão essencial é ser paciente. Em situação de entrevista este confirma que

Ser músico? (...) Ser músico eu acho que é (...) ser paciente. Tem que ter muita paciência. Porque aprender música não, assim, não é difícil não, tem (...) cê tendo a força de vontade, se tiver de acontecer, né? Cê consegue o que cê quiser. Mas ser músico é ser paciente. Eu acho que a palavra-chave é essa: ser paciente. E, no caso assim, cê, isso é ser músico, e ser regente é até chegar a carregar instrumento dos outros, carregar estante nas costas, pra tudo acontecer. Mas ser músico, ah, em si, eu acho que é ser paciente. Depende da paciência. (W – maestro de Tiradentes)

No relato deste músico ficam evidentes os significados positivos que ele confere à sua atividade em relação à manutenção da tradição cultural da cidade e da região, o que perpassa inclusive o fortalecimento da identidade musical, pois para ele, fazer parte de uma Orquestra centenária é motivo de grande satisfação pessoal.

Nas corporações Lira do Oriente e Lira Ceciliana, a elaboração das representações sociais em torno da identidade grupal é correspondente com as distintas formas de implicação dos músicos com a atividade desempenhada, e com o reconhecimento por parte deles da heterogeneidade dos valores culturais existentes. Tais significações são reveladas como expressão de um conhecimento compartilhado e da exteriorização do afeto intragrupal. Tais aspectos corroboram o caráter dinâmico inerente à conjuntura cotidiana de tais grupos.

O significado dado pelos músicos à participação nas missas e novenas é permeado pela afetividade, seja no acompanhamento da liturgia ou na atenção dispensada à performance musical. Nesse processo de significação, no contato com a música, emerge um conteúdo afetivo que envolve a atribuição de valores religiosos ao mundo circundante do sujeito.

A afirmação de uma das musicistas da Orquestra Lira do Oriente quanto a “consagrar a voz a Deus” e “cantar pra Deus” revela um sentido especial que é dado por ela à atividade que desempenha. Lembrando que o sujeito musical é compreendido como constituído e constituinte do contexto no qual está inserido, pode-se inferir que o fazer musical da atualidade é perpassado pelos valores tradicionais cultuados ao longo dos anos.

Tal fato vem corroborar o conceito de que a música é vista como uma linguagem reflexivo afetiva. Sendo um processo que envolve um tipo de reflexão mediada pela afetividade e a manifestação da afetividade determinada por um tipo de reflexão (Maheirie, 2003).

Uma outra questão teórica relativa à identidade de um grupo refere-se às relações mantidas com outros grupos. Na corporação de Tiradentes, a existência desses vínculos foi



revelada na fala do maestro, quando este afirma sobre a importância dos contatos e intercâmbios estabelecidos com as Orquestras da região, seja no empréstimo de partituras ou na concessão dos músicos para reforçar os eventos mais significativos. Tal fato revela a realidade dos grupos e a natureza dos vínculos estabelecidos.

A mobilização e/ou desmobilização do grupo em torno de seus objetivos apresenta questões ligadas à afetividade, fenômeno que pode funcionar como um motor ou entrave no desenvolvimento das atividades cotidianas (Vieira-Silva, 2000). A postura que as lideranças grupais assumem e a forma como estas trabalham o engajamento dos membros com os objetivos da corporação revelam uma faceta dos vínculos afetivos no grupo. Além desse aspecto, outros fatores também podem influenciar como a quantidade de membros no grupo, a assiduidade nos ensaios, e as condições diferenciais ou favoráveis para um subgrupo em detrimento de outro dentro de uma mesma corporação.

A operatividade do grupo em prol de uma boa performance musical está intimamente relacionada à periodicidade dos ensaios. A frequência de erros durante as apresentações públicas acarreta para o grupo prejuízos em torno da estética musical. Tal fato pode ser observado tanto em Tiradentes quanto na corporação do Rio das Mortes. A técnica artística, enquanto agente realizador da experiência musical está imbricada com a expressão da afetividade (Zampranha, 2002).

Pôde-se perceber que a fragilidade da íntima relação da técnica aliada à manifestação de sentimentos tem trazido prejuízos à performance musical. No caso de Tiradentes, a mobilização do regente em prol de um maior engajamento dos músicos nos ensaios acarretou consequências positivas tanto em termos de fortalecimento do vínculo grupal, quanto na qualidade de execução das músicas. Já no Rio das Mortes, a única musicista que tentou levar ao grupo seus conhecimentos técnicos adquiridos no Conservatório Estadual de Música encontrou resistências por parte da maioria dos músicos.

Os músicos são influenciados por valores culturais tradicionais já que carregam e expressam na atividade grupal vários elementos significativos, como o canto religioso em latim. O fato de a referida musicista levar alguns conhecimentos adquiridos em suas aulas de canto ao grupo denota o caráter de implicação desta quanto aos propósitos coletivos e demarca um papel assumido por ela, como sendo uma modificadora do contexto grupal, já que visa ao aperfeiçoamento da performance grupal.

A música é entendida como uma forma de comunicação e de linguagem, sendo qualificada através dos significados que lhe são atribuídos e das relações afetivas que suscita. O conteúdo afetivo perpassa as diferentes maneiras de o sujeito estabelecer contato com a música. Independentemente da forma como esse vínculo é estabelecido, sempre ocorre um processo de significação pelo sujeito, que envolve a atribuição de sentidos ao mundo circundante (Maheirie, 2003). Nesse ponto, cabe ressaltar a importância do significado



religioso dados às músicas executadas, o qual emerge tanto nas colocações verbais dos músicos, quanto nas manifestações emocionais diversas.

As marcas da historicidade expressas pelas culturas locais determinam a realidade objetiva de cada grupo musical. A manutenção das atividades musicais ao longo dos séculos preserva alguns elementos que identificam contextos e personagens significativos. Contudo, em meio à manutenção da tradição, emerge um espaço para o novo, principalmente no que se refere à renovação dos músicos e ao incentivo dado aos mais jovens quando estes se afiliam às corporações. A inovação também ocorre em termos de ampliação do repertório, como no caso da Sociedade de Concertos Sinfônicos, uma vez que esta corporação tem como propósito divulgar a música de concerto para a população local.

Na apresentação em homenagem aos 250 anos do nascimento de Mozart, alguns aspectos constituintes da performance musical podem ser destacados nessa análise. De acordo com Hikiji (2005), a performance refere-se a uma forma de atuação, sendo um momento de finalização de uma experiência, de atuar e operar mudanças. Tais transformações se dão tanto nos *performers*, como no público.

Nos momentos antecedentes à apresentação, constatou-se a preocupação de escolher peças facilmente identificadas pelo público. Segundo um músico entrevistado: *“peças conhecidas, que cheguem no público”* (N. – solista da Sinfônica). Assim, o sentido dado ao ato de levar a música ao público remete ao reconhecimento pela dedicação e a intencionalidade subjetiva dispensadas na execução das peças. Esperava-se que os ouvintes ficassem emocionados durante o espetáculo, o que pode ser verificado nas entrevistas pós-apresentação.

Maravilha, filha! Não tem nem como expressar. Maravilhoso! Domingo passado eu assisti o ensaio deles e eu fiquei emocionada. Agora eu venho aqui assisti essa beleza! Estou maravilhada! E outra coisa, também: são só os jovens. Você pode ver, começa do maestro: são todos jovens, e está essa beleza! Não tem como expressar mais a minha maravilha. Maravilha mesmo! Eu estou simplesmente encantada, viu! (ouvinte entrevistada)

Nesse sentido, o espetáculo musical configura uma atmosfera na qual músicos e público podem mobilizar expectativas e promover mudanças diversas. As transformações individuais também ganharam visibilidade quando os músicos confirmaram a importância do evento em suas vidas. A afirmação da soprano solista evidenciou claramente este aspecto, quando disse ter se apaixonado pela apresentação, pois considerou ter sido umas das melhores que a corporação já realizou. *“Impecável!”*; tudo ocorrendo dentro do esperado, sem qualquer erro. Ressaltou também que aquele momento se tornou inesquecível em sua vida, principalmente pela satisfação por ter conseguido cantar em público uma peça de alto grau de dificuldade.

Os signos que compõem a performance musical como a interpretação, a entonação, a comunicação corporal ficaram evidentes na atuação do coro, principalmente quando o



maestro chamou a atenção dos mesmos nos minutos que antecederam a apresentação. A mudança de postura física, a clareza da intencionalidade na interpretação das músicas e a altíssima qualidade vocal provocaram uma intensa mobilização no grupo, permitindo que fluísse uma agradável harmonia entre a regência, os instrumentos e as vozes.

A soma de tais elementos constituiu o plano sensório, de emergência de emoções muitas vezes de difícil expressão verbal, mas intensamente sentidas a nível corporal. A convergência de expectativas entre músicos e plateia pode ser constatada através da satisfação pessoal pelo sentimento de responsabilidade de “falar fisicamente pela Orquestra, pela Sinfônica” (R. regente) e ainda pelos aplausos e a vibração do público ao pedir o “bis” (Oliveira Pinto, 2001).

Na performance são mobilizadas sensações corporais e psicológicas diversas entre os músicos que podem ser canalizadas de forma positiva transformando-se em algo prazeroso. Além disso, as euforias nos camarins pós-apresentação e a sensação de dever cumprido revelam outra faceta do momento da performance (Hikiji, 2005).

De acordo com os relatos coletados nos momentos anteriores às apresentações, constatou-se a presença de todos esses elementos de ordem psicológica. Os músicos afirmam ficarem nervosos, mas acreditam que essas sensações são comuns a todos os membros, independentemente de ser o solista ou não. Percebe-se que a experiência de palco permite que eles desenvolvam mecanismos para lidar com o nervosismo. De acordo com a soprano solista,

Eu acho que eu fico um pouco tensa, mas depois melhora e se tiver chance de cantar duas vezes como foi agora que eu fiz o bis, é melhor a segunda vez, porque aí a gente se acostuma com o ambiente né? (G. – Soprano solista da Sinfônica)

A experiência da performance possibilita a exibição de uma identidade e a construção de autoimagens. Tudo o que foi aprendido, ensaiado e incorporado ganha visibilidade neste momento, podendo operar transformações de sentidos e de concepções acerca de si mesmo e do mundo circundante (Hikiji, 2005).

Identidade musical e afetividade

À guisa de considerações finais, temos constatado nas corporações musicais de São João del-Rei e região uma significativa ocorrência de fenômenos grupais que atuam como produtores da identidade individual e coletiva de seus membros. Nesse âmbito, a produção da identidade articulada à manifestação da afetividade dos músicos, traduzida enquanto sentimentos e emoções, revelou a riqueza de tal processo.

A afetividade presente na relação que o músico estabelece com o fazer musical em seus diferentes contextos, sejam aulas, ensaios e apresentações, bem como a relação estabelecida com o público que prestigia seu trabalho, são nuances de um processo que contempla não



apenas a formação técnica voltada para a evolução dos aspectos concernentes a uma boa performance, como também enaltece a formação de subjetividades em curso.

A dificuldade de expressar em palavras o sentimento que reveste o momento no qual se entra em contato com os sons é vista por Zamprona (2002) como uma característica inerente à própria música, sendo esta uma “irracionalidade racional”.

A maneira como cada músico lida com a sua emoção no momento da performance nos revela aspectos da subjetividade e as facetas da relação estabelecida com o fazer musical.

A canalização de expectativas e do nervosismo com vistas a obter o melhor desempenho em palco é um aspecto considerado como de muita relevância entre os músicos. O momento da performance é constituído de múltiplos sentidos. Colocam-se em evidência o projeto da corporação e os músicos, revelando o enredo de histórias de aprendizado e vivências musicais. Implica e depende da presença do outro: a plateia. É uma oportunidade ímpar de fixação de identidades individuais e coletivas e de manipulação de autoimagens. Na performance são mobilizadas representações do músico, da corporação e do público.

A tradição cultural é algo que se mantém por centenas de anos na região, mas é renovada cotidianamente pelas novas gerações de músicos e pelas relações afetivas que estabelecem com as plateias, que também se renovam cotidianamente, produzindo uma identidade cultural coletiva fortemente marcada pelo entusiasmo e pela convivência permanente com patrimônios culturais materiais e imateriais.

Referências

Brandão, C. R. (1988). *Pesquisa participante* (7a ed.). São Paulo: Brasiliense.

Castilho, S. S. & Vieira-Silva, M. (2006). *Tradição cultural e produção musical nos Campos das Vertentes - interfaces de um estudo qualitativo em corporações musicais: articulações identitárias, performance musical e popularização da música*. Relatório final de Iniciação Científica, Departamento de Psicologia, Universidade Federal de São João del Rei, São João del Rei, MG.

Hikiji, R. S. G. (2005). Etnografia da performance musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos*, 11(24), 155-184.

Lane, S. T. M. (1984). O processo grupal. Em S. T. M. Lane & W. Codo (Orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento* (pp. 78-98). São Paulo: Brasiliense.

Maheirie, K. (2001). *“Sete Mares numa Ilha”: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP.

Maheirie, K. (2003). Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, 8(2), 147-153.



- Martín- Baró, I. (1989). El grupo humano. Em I. Martín-Baró. *Sistema, grupo y poder* (pp. 189-227). San Salvador: UCA.
- Martins, S. T. F. (2003). Processo grupal e a questão do poder em Martín-Baró. *Psicologia & Sociedade*, 15(1), 201-217.
- Oliveira Pinto, T. (2001). Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, 44(1), 222-286.
- Pagès, M. (1982). *A vida afetiva dos grupos: esboço de uma teoria da relação humana*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Pichón-Riviere, E. (1988). *O processo grupal* (3a ed.) (M. A. F. Velloso, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Spink, M. J. P. (1993). O conceito de representação social na abordagem psicossocial. *Cadernos de Saúde Pública*, 9(3), 300-308.
- Szymanski, H. & Cury, V. E. (2004). A pesquisa intervenção em psicologia da educação e clínica: pesquisa e prática psicológica. *Estudos de Psicologia*, 9(2), 355-364.
- Thiollent, M. (1986). *Metodologia da pesquisa-ação* (3a ed.). São Paulo: Cortez.
- Vieira-Silva, M. (2000). *Processo grupal, afetividade, identidade e poder em trabalhos comunitários: paradoxos e articulações*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Pontífca Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP.
- Zamprónha, M. L. S. (2002). *Da música, seus usos e recursos*. São Paulo: UNESP.

Nota sobre os autores

Marcos Vieira Silva – doutor em Psicologia Social pela PUC-SP, professor do Departamento de Psicologia da UFSJ e Coordenador do LAPIP/Laboratório de Pesquisa e Intervenção Psicossocial. Contato: mvsilva@ufs.edu.br

Sabrina Simões Castilho – psicóloga, mestranda em Psicologia pela UFSJ, bolsista de Iniciação científica à época da realização da pesquisa. Contato: binapsi@gmail.com

Data de recebimento: 09/10/2011

Data de aceite: 21/11/2011