



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**JARBAS SIQUEIRA RAMOS**

**NO PASSO DO GIRO:  
UM OLHAR SOBRE O RITUAL FESTIVO DOS TERNOS DE CATOPÊS  
DE BOCAIÚVA/MG**

Salvador/ BA  
2011

**JARBAS SIQUEIRA RAMOS**

**NO PASSO DO GIRO:  
UM OLHAR SOBRE O RITUAL FESTIVO DOS TERNOS DE CATOPÊS  
DE BOCAIÚVA/MG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Maria Barreto Coutinho

Salvador/ BA  
2011

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ramos, Jarbas Siqueira

No passo do giro: um olhar sobre o ritual festivo  
dos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG / Jarbas  
Siqueira Ramos. -- Salvador, 2011.

164 f. : il

Orientadora: Denise Maria Barreto Coutinho.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) -  
- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-  
Graduação em Artes Cênicas - PPGAC, 2011.

1. Terno de Catopês de Bocaiúva. 2. Ritual  
Festivo. 3. Performatividade. 4. Espetacularidade. 5.  
Corpus Espetacular. I. Coutinho, Denise Maria  
Barreto. II. Título.

JARBAS SIQUEIRA RAMOS

**NO PASSO DO GIRO: UM OLHAR SOBRE O RITUAL FESTIVO DOS TERNOS DE  
CATOPÊS DE BOCAIÚVA, MINAS GERAIS**

”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau\* de Mestre em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Denise Maria Barreto Coutinho (Orientadora)



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Isa Maria Faria Trigo (UNEB)

Salvador, 16 de novembro de 2011.

Dedico este trabalho a todos os Catopês, vivos e mortos,  
da cidade de Bocaiúva/ MG.

## **AGRADECIMENTOS**

No caminho percorrido para a realização deste trabalho (tanto doce quanto árduo) percebi que vários encontros aconteceram; na medida em que se repetiam, eles colaboraram para que eu alcançasse meu objetivo. Nesse tempo, vínculos de amizade e carinho foram confirmados, enquanto novos foram constituídos. Assim, não poderia passar por este momento sem fazer um agradecimento especial a estas pessoas.

Agradeço a Deus por ter guiado os meus passos e meus pensamentos e por colocar pessoas incríveis em meu caminho durante todo momento desse caminho.

A toda minha família, pai, mãe, irmão, avós, tios e tias, primos e primas, sem exceção, que mesmo distante – geograficamente – estiveram presentes com a sua atenção, carinho, orações e incentivos, meu agradecimento eterno.

Um agradecimento especial a minha noiva Talita de Barros Lima, que tem enriquecido a minha vida com sua companhia, seu amor, seu cuidado, seu carinho, sua atenção. Muito do que sou hoje devo à presença dela em minha vida. E na sua pessoa, agradeço a toda sua família, que tem se tornado a minha segunda família.

Agradeço a todos os meus amigos que acreditaram na realização desse sonho e me incentivaram a cumprir a caminhada. Também agradeço a todos os meus companheiros de mestrado, amigos raros que dividiram comigo todos os anseios, dúvidas e alegrias, e que foram fundamentais com os seus conselhos para o meu crescimento acadêmico.

Agradeço a todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, que me acolheram com muito carinho e atenção, contribuindo significativamente para minha formação. Agradeço especialmente à Professora Denise Maria Barreto Coutinho, minha orientadora, que buscou com muito carinho, cuidado, zelo, atenção, solidariedade, além de sua competência, direcionar meus caminhos para a realização deste trabalho.

Também gostaria de agradecer à Unimontes e às pessoas que contribuíram para a realização do Minter, principalmente o empenho e cuidado do Professor Ricardo Ribeiro Malveira, para que todos nós tivéssemos a oportunidade de realizar esse curso. Também estendo os meus agradecimentos aos alunos do curso de Artes/Teatro da Unimontes que entenderam a nossa situação e colaboraram para que déssemos conta das nossas atividades docentes e discentes.

Gostaria de agradecer a todas as pessoas de Bocaiúva que contribuíram para a realização desta pesquisa, fornecendo material e informações que foram preciosos para a conclusão do trabalho: a todos os envolvidos com a Paróquia do Senhor do Bonfim; aos pesquisadores da cidade nas pessoas dos Professores João Roberto Amorim, Eliane Ribeiro e Maria Clara Vieira; às famílias dos antigos Mestres dos Ternos de Catopês da cidade de Bocaiúva, na pessoa de Beatriz do Lino Mar; e ao querido amigo Rosalino Rodrigues, memória viva da história dos Catopês na cidade de Bocaiúva.

Agradeço imensamente aos integrantes do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito da Mestre Lucélia e aos integrantes do Terno de Catopês do Divino Espírito Santo do Mestre Jocil, que me receberam com muito carinho em suas casas e durante as suas Festas, fazendo com que eu me sentisse em casa, além de contribuírem todo o tempo com a realização deste trabalho. Um agradecimento especial a Lucélia Pereira e sua família pelos vários momentos de aprendizado de sua cultura e pela dedicação ao meu estudo e à minha pessoa.

Enfim, agradeço a todos que contribuíram para a conclusão deste trabalho ofertando, com a licença dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, uma singela música:

Deus que lhe pague. Deus que lhe ajude

Deus que lhe dê vida e saúde.

Deus lhe proteja a sua família, Deus lhe proteja a sua família.

Deus que lhe dê vida e saúde.

(Canto do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito de Bocaiúva/ MG)

Bendito, louvado seja  
O Rosário de Maria  
Se ele não viesse ao mundo  
Ai de nós o que seria.  
(Canto do Terno de Catopês de Nossa Senhora  
do Rosário e São Benedito de Bocaiúva/ MG)



RAMOS, Jarbas Siqueira. **No passo do giro**: um olhar sobre o ritual festivo dos ternos de Catopês de Bocaiúva/MG. 164f. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

## RESUMO

O Congado é uma manifestação cultural brasileira resultante da inter-relação de aspectos das culturas africana, luso-espanhola e indígena que, num processo de hibridização, constituíram essa expressão. Em Minas Gerais, essa manifestação é composta por grupos de Congos, Moçambiques, Marujadas, Catopês, Caboclinhos, Vilão e Cavalhadas; sendo que na cidade de Bocaiúva essa expressão tem como representação apenas os Ternos de Catopês. Este trabalho tem como objetivo realizar uma interpretação do Ritual Festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, observando as questões da performatividade e da espetacularidade a partir de sua dinâmica ritual. Para isso, procuramos discutir os conceitos de festa, ritual e sua dinâmica espetacular a partir do olhar etnocenológico, realizando uma interpretação dos aspectos que constituem as práticas rituais dos sujeitos participantes dessa manifestação, com a intenção de apreender o outro em seu momento festivo, considerando o contexto sócio-histórico no qual essa manifestação está inserida. O trabalho cria um diálogo teórico transdisciplinar na interface entre Estudos Culturais, Antropologia, História, Filosofia, Artes e Estudo da Performance com o discurso dos participantes dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, coletado em pesquisa de campo. Encerramos este trabalho apresentando a nossa contribuição para ampliar o leque de leituras da noção de *corpus* espetacular, proposta pelo professor Érico José de Souza Oliveira, e propondo algumas indicações de sua aplicabilidade sobre o corpo dos Catopês da cidade de Bocaiúva/MG.

**Palavras-chave:** Ternos de Catopês de Bocaiúva. Ritual Festivo. Performatividade. Espetacularidade. *Corpus* Espetacular.

RAMOS, Jarbas Siqueira. **The step of turning**: a look at the festive ritual of Ternos of Catopês of Bocaiúva/MG. 164f. 2011. Master Dissertation – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

### ABSTRACT

The Congado is a Brazilian cultural manifestation resulting from the interplay of aspects of cultures african, luso-spanish and indigenous, that, in a process of hybridization, constituted this expression. In Minas Gerais, this event is composed of groups of Congo, Mozambique, Marujadas, Catopês, Caboclinhos, Vilão and Cavalhadas; being that in the city of this expression has Bocaiúva as representing only the Ternos of Catopês. This paper aims to perform interpretation of the festive ritual of the Bocaiúva Ternos of Catopês, noting issues of performativity and of spetacularity from their dynamic ritual. For this, we discuss the concepts of party, of ritual and its dynamics from the look etnocenology, performing an interpretation of what constitutes ritual practices of the subjects participanting this manifestation, with the intention of seizing the another in their festive moment, considering the socio-historical context in which this expression this inserted. This paper creates a dialogue theoretical transdisciplinary at the interface between Cultural Studies, Antropology, History, Philosophy, Arts and Performances Studies with the speech of participants of Ternos of Catopês of Bocaiúva, collected in field research. We end this paper presenting our contribution to broaden the range of readings of the notion of *corpus* spectacular, proposed by teacher Érico José de Souza Oliveira, and proposing some indications of its applicability on the body of the Catopês of the city of Bocaiúva/MG.

**Keywords:** Ternos of Catopês of Bocaiúva. Festive Ritual. Performativity. Spectacularity. Corpus Spectacular.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Bocaiúva e sua Localização no Estado de Minas Gerais .....	37
Figura 02 – Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito na Festa de São Benedito de 1985 .....	45
Figura 03 – Mestre João do Lino Mar (João Besouro) .....	47
Figura 04 – O Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e suas roupas antigas. Festa de Nossa Senhora do Rosário de 1970 .....	48
Figura 05 – Roupas na Cor Rosa .....	49
Figura 06 – Roupas na Cor Branca .....	50
Figura 07 – Tambores do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito .....	52
Figura 08 – Mestre Lucélia, segurando o seu filho João Pedro com apenas 09 meses ....	53
Figura 09 – Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito .....	54
Figura 10 – Mestre Jocelino Rodrigues (Mestre Jocil) .....	56
Figura 11 – Terno de Catopês do Divino Espírito Santo .....	57
Figura 12 – Visita à casa do festeiro. Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2007 .....	115
Figura 13 – Catopês do Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, na porta da casa do mordomo. Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2007 .....	115
Figura 14 – Bandeira de Nossa Senhora em altar na casa do mordomo .....	117
Figura 15 – Levantamento do Mastro da Festa de Nossa Senhora do Rosário do ano de 2007 Praça da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim .....	120
Figura 16 – Séquito Real da Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008 .....	121
Figura 17 – Participantes do Império do Divino Espírito Santo .....	122
Figura 18 – Andor com Imagem de Nossa Senhora do Rosário. Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2007 .....	126
Figura 19 – Séquito Real na procissão de encerramento da Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008 .....	127
Figura 20 – Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário chegando à Praça da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim. Procissão de Encerramento da Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008 .....	127
Figura 21 – Padre, Catopês e séquito real na benção final da Festa .....	128
Figura 22 – Elton José, festeiro de Nossa Senhora do Rosário de 2007, passando a coroa para Carlos, festeiro sorteado para a Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008.	129

## LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 01 – Formas de organização dos Festejos coordenados pelos Ternos de Catopês da Cidade de Bocaiúva .....	45
Quadro 02 – Dinâmica das Festas dos Catopês de Bocaiúva .....	112
Quadro 03 – Sequência dos participantes no Cortejo das Festas dos Catopês de Bocaiúva .....	123

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: LÁ DO CÉU EVAI DESCENDO UMA COROA .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I – OS PRETINHOS DO ROSÁRIO: A MANIFESTAÇÃO CULTURAL DOS TERNOS DE CATOPÊS DE BOCAIÚVA/MG .....</b>	<b>22</b>
1.1. FORMAÇÃO E CARACTERÍSTICAS DO CONGADO NO BRASIL .....	24
1.1.1. <b>Formação do Congado no Brasil .....</b>	<b>25</b>
1.1.2. <b>O Mito Fundacional .....</b>	<b>27</b>
1.1.3. <b>Características do Congado no Brasil .....</b>	<b>30</b>
1.2. O CONGADO EM MINAS GERAIS: ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS .....	32
1.3. O CONGADO EM BOCAIÚVA: ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIS .....	36
1.3.1. <b>Os Catopês de Bocaiúva: Aspectos Históricos .....</b>	<b>39</b>
1.3.2. <b>Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito .....</b>	<b>46</b>
1.3.3. <b>Terno do Divino Espírito Santo .....</b>	<b>54</b>
1.4. OS CATOPÊS DE BOCAIÚVA E SUAS RELAÇÕES COM A SOCIEDADE .....	58
<b>CAPÍTULO II – ALUMEIA! CONCEITUANDO O RITUAL FESTIVO NO UNIVERSO CONGADEIRO .....</b>	<b>62</b>
2.1. A ANÁLISE ANTROPOLÓGICA DE RITUAIS: UMA INTERPRETAÇÃO DAS PRÁTICAS E PROCESSOS .....	68
2.2. OS RITUAIS E SUA PERFORMATIVIDADE .....	78
2.3. A FESTA COMO RECRIAÇÃO DO MUNDO .....	86
2.4. O RITUAL FESTIVO NO UNIVERSO CONGADEIRO .....	92
<b>CAPÍTULO III – NO PASSO DO GIRO: O RITUAL FESTIVO DOS TERNOS DE CATOPÊS DE BOCAIÚVA/MG .....</b>	<b>100</b>
3.1. OLHAR O FAZER DO OUTRO: QUESTÕES DE ETNOCENOLOGIA .....	102
3.2. NO PASSO DO GIRO: A DINÂMICA RITUAL NAS FESTAS DOS CATOPÊS DE BOCAIÚVA .....	111
3.2.1. <b>O Preparar para a Festa .....</b>	<b>113</b>
3.2.2. <b>O Acontecer da Festa .....</b>	<b>116</b>
3.2.3. <b>O Encerrar da Festa .....</b>	<b>128</b>
3.3. INTERPRETAR O FAZER DO OUTRO: REFLEXÕES SOBRE O RITUAL FESTIVO DOS TERNOS DE CATOPÊS DE BOCAIÚVA/MG .....	130
3.3.1. <b>A Performatividade .....</b>	<b>132</b>
3.3.2. <b>A Espetacularidade .....</b>	<b>137</b>
3.3.3. <b>O Corpus Espetacular .....</b>	<b>142</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA O ANO TAMBORIM! .....</b>	<b>152</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>158</b>

## INTRODUÇÃO

### LÁ DO CÉU EVAI DESCENDO UMA COROA

No trânsito entre as manifestações da cultura popular e as artes cênicas estão situados todos os trabalhos desenvolvidos por mim, sejam experimentações artísticas ou propostas de trabalhos acadêmico-científicos. Não obstante, quando iniciamos a realização deste estudo, a intenção foi desenvolver um argumento que nos desse a possibilidade de estabelecer, mais uma vez, o diálogo entre esses dois universos: a academia e as manifestações das culturas populares.

Partimos do pressuposto que as culturas populares tradicionais oferecem aos pesquisadores uma infinidade de possibilidades para compreender e interpretar as práticas e processos rituais e cênicos cotidianos e extracotidianos. Isso pode ser percebido tanto nas formas de expressão e representação da vida cotidiana (GOFFMAN), quanto nas formas de ação e manifestações das relações sociais pautadas nas ações de celebração de vida e morte, como o nascimento, o casamento ou o falecimento (MALINOWSKI; MAUSS; LÉVI-STRAUSS; TURNER).

Ao falarmos em culturas populares duas questões se apresentam como necessárias para o nosso entendimento: a primeira é que falamos de uma “outra cultura”, diferente da “cultura erudita”, que, segundo Arantes (2004), se apresenta como uma totalidade (apesar de ser constituída pela justaposição de fragmentos) de significados e símbolos produzidos pelos povos e que representam os valores de cada lugar específico; a segunda é que estamos falando de pluralidade, de diversidade de formas de expressão e de comunicação.

Geertz (1989) apresenta como conceito de cultura a idéia de que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu nas interações com os demais sujeitos em sociedade. É essa perspectiva, que procura compreender a cultura como uma dimensão simbólica constituída por meio de uma teia de significados e símbolos que expressam um modo de vida de uma sociedade determinada, que tomaremos como norteadora do nosso trabalho. Assim, acreditamos como Brandão (2008), que

A *cultura* existe nas diferentes maneiras por meio das quais criamos e recriamos as teias, as tessituras e os tecidos sociais de símbolos e significados que atribuímos a nós próprios, às nossas vidas e aos nossos mundos. De uma pequenina palavra a toda uma teoria filosófica, estamos continuamente elaborando, partilhando e transformando diferentes sistemas de compreensão da vida e de orientação da conduta social. criamos os modos sociais em que vivemos e só sabemos viver nos mundos sociais que criamos. Ou onde reaprendemos a viver, para sabermos criar com outros os seus

mundos sociais. E isso é a *cultura* que criamos para viver e conviver (BRANDÃO, 2008, p. 32).

A busca pela compreensão de uma manifestação cultural popular requer do pesquisador um lançar-se a interpretar símbolos e significados que são apresentados na tessitura de um grupo social, utilizando, para tanto, o que Geertz (1989) chamou de descrição densa. O entendimento das ações e manifestações de uma cultura popular localizada requer a compreensão da rede de significados que dá sentido ao mundo que cerca o indivíduo, o grupo e/ou a sociedade. Pensar em cultura é, portanto, produzir interpretações sobre as questões que envolvem o homem e os signos e significados que estão presentes nessa teia constituída pelas interações dos sujeitos em sociedade.

Ao afirmarmos, baseados em Geertz (1989) e Brandão (2008), que a cultura existe em diferentes mundos e de diferentes maneiras, assumimos o discurso que afirma a pluralidade e diversidade da cultura. Assim, pensar em *culturas* é perceber as particularidades que cada grupo social constrói, com sua teia de significados e símbolos que os garantem, suas identidades.

Se pensarmos a sociedade norte-mineira, assim como propõe Costa (2002), perceberemos como ela se configura em uma multiplicidade de identidades estabelecidas seja por suas relações históricas ou mesmo por sua localização geográfica, gerando, no seio do que seria uma Cultura Norte-Mineira, diferentes *Culturas*, como por exemplo, a geraizeira, a veredeira, a vazanteira, a quilombola e a indígena, entre outras.

Os estudos que buscam compreender/interpretar aspectos da vida e das práticas culturais populares, quando estão pautados em perceber a diversidade e a complexidade das relações no seio das sociedades e/ou dos grupos sociais, tendem a ser menos generalistas e mais preocupados com as particularidades e peculiaridades dessas práticas culturais.

É importante ressaltar a constante dinâmica existente no interior das culturas populares, já que acreditamos que as manifestações e modos de representação, bem como os valores e características culturais, são permanentemente reelaborados e transformados, absorvendo elementos de outras práticas culturais e de outros grupos ou sociedades. Desse modo é que podemos afirmar que a característica preponderante das culturas populares é a heterogeneidade, o que produz questões como a ambiguidade, a contradição e a diversidade (AYALA e AYALA, 1987).

Nas culturas populares coexistem não apenas manifestações populares ou componentes dessas manifestações; nelas, estão presentes concepções de mundo, crenças,

valores, mitos, ritos, símbolos, signos de um povo, tecidos em uma rede de significados constituídos na experiência de troca do passado com o presente e na recorrente reconstrução das identidades.

No contexto das manifestações tradicionais brasileiras, aquelas que estão ligadas aos rituais do catolicismo popular, formados no sincretismo religioso entre as expressões religioso-culturais africanas, os cultos ameríndios e o catolicismo luso-espanhol durante o sistema escravista imposto pelo regime colonial Português, destacam-se como importantes manifestações de resistência e tradição por todo o território brasileiro.

Das manifestações do catolicismo popular brasileiro que congregam práticas e processos rituais, o Congado, que se desenvolveu em várias regiões brasileiras assumindo características e procedimentos diferenciados, é uma das mais expressivas formas de celebração. O Congado, segundo Martins (1997), é uma manifestação afro-brasileira que envolve elementos da cultura negra, entrelaçados com elementos da cultura branca, e representados “africanamente” em rituais de santos católicos.

Dos vários Estados brasileiros onde podem ser encontrados grupos<sup>1</sup> de Congado, Minas Gerais se destaca pela diversidade e multiplicidade e, também, pela abrangência dessa manifestação, sendo uma das principais formas de expressão da cultura popular nesse Estado. O Congado em Minas Gerais é composto por sete diferentes grupos: Congo, Moçambique, Marujada, Catopês, Caboclinhos, Vilão e Cavalhada<sup>2</sup>. Cada uma dessas manifestações traduz um mundo com particularidades que somente podem ser compreendidas se estudadas de maneira *ênica*, de dentro para fora, procurando resguardar as peculiaridades de cada uma delas.

Ao pensarmos o Congado norte-mineiro, é possível perceber uma dinâmica peculiar que caracteriza a forma de fazer e pensar própria dos sujeitos pertencentes a essa manifestação. Ainda que se assemelhe às formas de representação da região central do Estado, a manifestação congadeira do Norte de Minas traz particularidades e dinâmicas que somente podem ser compreendidas se entendidas as formas de estabelecimento de relações e interações sociais entre os sujeitos desse lugar.

---

<sup>1</sup> No contexto da manifestação do Congado em Minas Gerais é comum encontrar os termos “guarda” e “terno” como sinônimos de grupo. Dessa maneira, os grupos são chamados de Guarda de Moçambique, Ternos de Catopês, e assim por diante.

<sup>2</sup> Apesar de alguns estudiosos apresentarem a idéia de que o Congado em Minas Gerais é composto por oito grupos, já que existe a presença da manifestação do Candombe no Estado, preferi manter a subdivisão em sete grupos devido à idéia disseminada pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário do Estado de Minas Gerais, de que o Candombe não é um grupo como os outros, mas compõe-se da reunião dos Mestres das demais guardas e ternos do Congado.



A cidade de Bocaiúva, localizada nessa região, possui hoje dois Ternos de Catopês: o Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, comandado pela Mestre Lucélia Pereira; e o Terno do Divino Espírito Santo, comandado pelo Mestre Jocelino Rodrigues. Estes Ternos de Catopês são responsáveis pela realização dos festejos de São Benedito, que acontece no mês de abril; do Divino Espírito Santo, que acontece no mês de junho; e de Nossa Senhora do Rosário, que acontece no mês de outubro; além de participações em outros festejos como o de Nossa Senhora Aparecida. Esses tipos de festejos são reconhecidos por muitos estudiosos como “Festas de Santos de Preto” (BRANDÃO, 1985).

Os Ternos de Catopês da cidade de Bocaiúva, bem como os sujeitos que participam de suas manifestações e os rituais festivos que são realizados por eles, aparecem, portanto, como sujeitos do estudo realizado. Nosso objetivo foi realizar uma interpretação do Ritual Festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, observando as questões da performatividade e da espetacularidade a partir de sua dinâmica ritual.

Para isso, procuramos discutir a festa, o ritual e sua dinâmica espetacular a partir do olhar e da postura que a etnocologia (linha epistemológica para as Artes do Espetáculo<sup>3</sup>) apresenta, buscando realizar uma interpretação a partir de um apreender o outro em seu momento festivo, considerando o contexto sócio-histórico dessa manifestação.

A inserção no ambiente estudado aconteceu a partir do estabelecimento de relações de afetividade com os sujeitos participantes dos Ternos de Catopês de Bocaiúva. Essa experiência relacional auxiliou a nossa leitura durante a pesquisa de campo que, juntamente com o aporte teórico, possibilitou uma abordagem crítica sobre o objeto em questão.

O trânsito estabelecido entre a pesquisa teórica e a observação prática nos propiciou, de um lado, um mergulho na manifestação e nas simbologias que circundavam as práticas dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, possibilitando o aprendizado de seus cantos, danças, ritmos e músicas, numa imersão que, mais que afetiva, tornou-se, também, corporal. Essa relação contribuiu para tornar a reflexão proposta ainda mais próxima da realidade vivenciada no campo, dando voz aos sujeitos que realizam as Festas aos santos congadeiros nesta cidade.

A festa, desse modo, aparece como o lugar onde o fenômeno da espetacularidade eclode e reverbera além de suas fronteiras, interagindo e transformando a vida das pessoas. É

---

<sup>3</sup> Para melhor compreender o nosso argumento acerca da questão epistemológica da Etnocologia, ver o terceiro capítulo desta dissertação.

no período da festa que tudo converge para a realização de práticas rituais como manifestação da experiência humana, reforçando valores e identidades que contribuem para a compreensão do mundo e da realidade local, denotando diversos elementos de caráter universal em sua composição, refletindo e perpetuando o imaginário da região.

O percurso escolhido para estudar os Ternos de Catopês de Bocaiúva teve início com o desejo de compreender as estratégias que possibilitaram a sobrevivência desses Ternos e a permanência de sua tradição na cidade e região<sup>4</sup>. O caminho que mesclava a antropologia interpretativa, a história oral e a sociologia compreensiva foi, então, a base para podermos realizar um estudo da historicidade dessa manifestação e dos aspectos sócio-antropológicos que possibilitaram sua manutenção em seus mais de 150 anos de história.

Contudo, uma questão que abordamos neste primeiro momento, mas que não foi objeto de uma interpretação mais densa, foi, exatamente, a das práticas e processos rituais vivenciados pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva durante a realização das festas em devoção aos santos congadeiros. A descrição que seguiu como parte integrante do estudo não dava conta de questões que eram vivenciadas na prática da pesquisa durante a realização das observações participantes.

A inquietação causada por essa falta foi o que impulsionou a decisão de falar sobre o ritual e a festa nesse trabalho. O caminho da antropologia interpretativa foi, a princípio, a escolha que parecia dar conta do que desejávamos falar, mas percebemos que uma questão ainda não era contemplada: o corpo. Foi nessa direção que a performatividade e a espetacularidade apareceram como caminhos possíveis de serem trilhados na construção do nosso argumento.

Essa escolha, que pretendia aliar de forma transdisciplinar diferentes olhares sobre o Ritual Festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva (a história oral, a antropologia interpretativa e a etnocenologia como caminho epistemológico; e os estudos da performance e da espetacularidade, juntamente com os estudos do corpo, como perspectiva teórica sobre o olhar interpretativo do ritual), mostrou ser um caminho complexo e cheio de surpresas. A encruzilhada desenhada pelo caminho não foi vivenciada de forma linear/retilínea, procuramos segui-la de maneira sinuosa, o que nos obrigou a recuar diversas vezes e a mudar a rota para encontrarmos os melhores trajetos.

---

<sup>4</sup> Esse estudo teve como resultado final a dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Social, de minha autoria, realizado no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social – PPGDS/Unimontes, orientada pelo professor Dr. Herbert Toledo Martins e intitulada **Fé e Devoção no Sertão dos Gerais: O Capital Social como Recursos para Sobrevivência e Manutenção da Tradição nos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG**, defendida em Julho de 2010.

Para o desenvolvimento deste estudo buscamos constituir algumas bases teóricas que possibilitassem a nossa leitura da manifestação dos Ternos de Catopês de Bocaiúva. A pesquisa bibliográfica contribuiu para a fundamentação teórica acerca do Ritual, da Festa e da Performatividade, bem para a compreensão das características gerais do Congado no Brasil e em Minas Gerais. A pesquisa de campo, realizada junto aos Ternos de Catopês de Bocaiúva, foi baseada na história oral, já que não existia nenhuma forma de registro dessa manifestação nos arquivos públicos e particulares da cidade, a não ser registros fotográficos.

Estruturamos a coleta de dados em observações participantes das festas e das práticas rituais (acompanhamento dos festejos de São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário na cidade de Bocaiúva, além de apresentações em festivais de cultura popular no Vale do Jequitinhonha e participação nas Festas de Agosto da cidade de Montes Claros); entrevistas registradas em formato de vídeo e áudio; registro fotográfico das festas e dos sujeitos que delas participaram. A organização dos dados coletados auxiliou a interpretação da vida dos Ternos de Catopês, tanto em seu cotidiano como nas datas especiais dos festejos aos santos congadeiros.

A abordagem dos temas propostos neste trabalho foi sistematizada em três capítulos que buscaram articular os temas e assuntos em torno dos sujeitos deste trabalho: os Ternos de Catopês da Cidade de Bocaiúva.

No Capítulo I, intitulado “Os Pretinhos do Rosário”, buscamos apresentar particularidades da história, características e formas de expressão dos grupos de Congado da cidade de Bocaiúva. A escolha deste caminho é justificada por entendermos a necessidade de tornar presente, desde o início do trabalho, os Ternos de Catopês, os sujeitos que dela participam e os saberes e fazeres constituídos historicamente, apresentando ao nosso leitor essa manifestação e toda sua cosmologia.

Antes de adentrarmos no universo dos Catopês de Bocaiúva, realizamos um estudo bibliográfico acerca do Congado no Brasil e em Minas Gerais, criando um diálogo com autores como Saul Martins, Núbia Gomes e Edmilson Pereira, Leda Maria Martins, Glaura Lucas, Luís Ricardo Queiroz, Jean Joubert Mendes, Francisco Van der Poel, Marina de Mello e Souza e os autores participantes do Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva - CEDEFES.

A partir da nossa inserção no ambiente de pesquisa, apresentamos, por fim, a história dos Ternos de Catopês de Bocaiúva explicitando as singularidades de sua história, bem como de seus participantes, tendo como principais referências as narrativas coletadas durante a realização da pesquisa de campo, a análise de alguns documentos da Paróquia do

Senhor do Bonfim de Bocaiúva e o nosso relato dos momentos, encontros e trocas com esses sujeitos. Nossa intenção foi permitir que o discurso acerca da história dos Ternos de Catopês de Bocaiúva fosse o dos sujeitos fazedores dessa manifestação, preservando, assim, o olhar que eles têm sobre seus próprios saberes/fazer.

No Capítulo II, intitulado “Alumeia! conceituando o ritual festivo no universo congadeiro”, o objetivo foi traçar a discussão teórica deste trabalho e, para tanto, propusemos o encontro com as concepções de ritual, festa e performatividade à luz das concepções antropológicas.

Acerca do ritual duas questões foram, a princípio, os direcionadores dos nossos estudos: primeiro, compreender a questão da diferença entre os pensamentos de ritual como prática e como processo; segundo, entender a questão da performatividade nos rituais de comunicação simbólica. As proposições teóricas de E. Durkheim, Edmund Leach, Arnold Van Gennep, Marcel Mauss, Mircea Eliade, Victor Turner, Stanley Thambiah, Clifford Geertz, Mariza Peirano e Roberto Damatta foram os principais direcionadores para as nossas considerações.

Ao tratarmos da performatividade neste trabalho, recorreremos às concepções de Richard Shechner em seus estudos da performance. Nossa intenção foi apresentar questões envolvidas com a performatividade da vida cotidiana e extracotidiana, tendo na ideia de “comportamento restaurado” e “eficácia” a fundamentação para sua leitura nas práticas e processos rituais. Nomes como os de John Dawson, Regina Pollo Müller, Stanley Thambiah e Victor Turner, contribuíram para o nosso argumento.

Quando propusemos o encontro com as noções de festa, com suas várias concepções e formulações no intuito de apreender do ser humano seu aspecto mais sensível e criador, alguns teóricos, como Jean Duvignaud, Emile Durkheim, Mircea Eliade, Norberto Luiz Guarinello, Roberto Damatta e Carlos Rodrigues Brandão, além de autores que tratam da realidade da festa no congado, como José Ramos Tinhorão, foram decisivos para a articulação de nossas reflexões.

Tais discussões foram fortalecidas com a última parte deste capítulo, na qual discutimos a questão do ritual festivo no universo congadeiro com o intuito de compreender como as conceituações até então estudadas se relacionam com a perspectiva de nossos sujeitos de estudo. Essa compreensão auxiliou a nossa interpretação acerca do ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, realizada no Capítulo III.

No Capítulo III, além da construção de uma descrição explicativa da dinâmica ritual dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, baseada nas observações participantes das festas

por nós vivenciadas, apresentamos uma interpretação sistemática desse ritual festivo. O “giro”, caminho realizado pelos Ternos de Catopês durante as procissões das festas aos santos a que são devotos (e acompanhado de perto durante a pesquisa de campo), foi parte fundamental para entender a relação do ritual festivo dos Catopês. Assim, o intitulamos de “No passo do giro: um olhar sobre o ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva”.

Iniciamos este capítulo apresentando uma reflexão sobre a etnocologia e as possibilidades epistêmicas e metodológicas que essa disciplina apresenta no campo das artes do espetáculo. Interessou-nos nessa discussão a proposição de perceber como a etnocologia orienta o olhar e a postura do pesquisador diante do seu objeto de pesquisa. A discussão proposta foi fundamentada a partir de contribuições de intelectuais como Armino Bião, Jean-Marie Pradier, Chérif Kaznadar, Christine Greiner, Adailton Silva e Érico José Souza de Oliveira.

Na sequência do capítulo, propusemos uma descrição densa da dinâmica ritual presente nas festas dos Ternos de Catopês de Bocaiúva. É uma construção textual que pretende apresentar todas as ações que compõem as práticas e processos rituais vivenciados em dias de festa. Ao propor essa descrição explicativa temos a consciência de que o que apresentamos são alguns elementos e práticas evidenciados nas realizações dos festejos que não pretendem dar conta de uma versão integral sobre o tema. Nesse sentido, o registro que aqui se apresenta é um olhar sobre essa manifestação e, como tal, traz a nossa impressão pessoal sobre as ações vividas no ritual. Como no primeiro capítulo, o discurso dos sujeitos que compõem os Ternos de Catopês de Bocaiúva é a base para o nosso argumento.

Por fim, realizamos uma análise interpretativa do ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva buscando perceber duas questões: a performatividade das práticas e processos rituais na realidade desses Ternos de Catopês e a presença do corpo como lugar de relação entre a memória e a performatividade, a encruzilhada. Para isso, autores como Richard Shechner, Leda Maria Martins, Érico José de Souza Oliveira, Armino Bião e Suzana Martins contribuíram para uma leitura interpretativa capaz de sustentar o material coletado no campo.

Ao abordarmos um evento dinâmico com toda sua complexidade, tínhamos a certeza da necessidade de uma atitude que, assim como Oliveira (2006) aponta, fosse interdisciplinar, “garantindo um trânsito produtivo entre diversas áreas do conhecimento para que se possa compreender mais profundamente o evento em questão” (p. 24).

Neste trabalho, áreas como a antropologia, a sociologia, a etnocologia, os estudos da performance e a coreologia, entre outras, foram necessárias para um resultado mais

consistente no que se refere à compreensão dos processos vivenciados e experienciados junto aos Ternos de Catopês de Bocaiúva. Isso possibilitou chegarmos a conclusões comprometidas com os valores, significados e peculiaridades que constituem a manifestação congadeira na cidade de Bocaiúva.

Com base nas discussões apresentadas nas três partes deste trabalho, chegamos ao final apresentando considerações que dialogam com a leitura do mundo congadeiro dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, sem, contudo, criar classificações generalistas sobre esses sujeitos e seus saberes/fazerem.

Este trabalho é também uma tentativa de contribuir com os trabalhos de diversos teóricos que pretendem realizar o registro de manifestações culturais brasileiras, apresentado as particularidades e especificidades dessa manifestação no Norte de Minas Gerais e, evidentemente, na cidade de Bocaiúva.

Trata-se ainda de uma forma de colaborar com a cultura congadeira, trazendo a sua voz e a sua concepção de mundo para o texto e possibilitando melhor compreensão de uma de suas principais manifestações, os Catopês. Busquei, enfim, contribuir para o campo das Artes do Espetáculo, ampliando o leque de leituras acerca do Ritual e da Performatividade em grupos de cultura popular tradicional, como é o caso dos Ternos de Catopês de Bocaiúva.

## CAPÍTULO I

### OS PRETINHOS DO ROSÁRIO: A MANIFESTAÇÃO CULTURAL DOS TERNOS DE CATOPÊS DE BOCAIÚVA<sup>5</sup>

Desde os anos 1970, uma crescente preocupação com as manifestações da cultura popular brasileira tem ampliado os estudos acerca dos grupos, comunidades e famílias que preservam tradições, fazeres, pensares e dizeres que caracterizam as Identidades de comunidades, grupos e coletividades por todo o Brasil. Áreas do conhecimento como Antropologia, Sociologia, História e Artes têm procurado desenvolver estudos que compreendam fatores históricos, sociais, culturais, estéticos, de grupos, comunidades e sociedades, bem como as estruturas presentes em suas práticas rituais e festejos: cantos e danças, encenações, crenças e formas de culto, os reis e rainhas, mestres e dançantes das diversas manifestações espalhadas por todo o Brasil.

Nesse contexto de investigação acerca das manifestações culturais brasileiras, o Congado se apresenta como uma das expressões das identidades culturais populares, espalhadas pelo país, sendo encontrado em vários estados do Brasil com destaque para São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Recife e Minas Gerais.

Para Lucas (2002), o Congado é uma manifestação de origem luso-afro-brasileira que, num processo de hibridismo cultural, tornou-se uma cultura de fronteiras ou, como aponta Martins (1997), uma cultura de encruzilhada. É nessa perspectiva ampliada que diversos estudos, assim como este, procuram compreender a manifestação congadeira e os aspectos históricos e estruturais dos grupos e festejos.

A manifestação congadeira é composta por grupos que cumprem papéis diferenciados nos rituais festivos, sendo eles: Congos, Moçambiques, Marujos, Catopês, Vilões, Caboclos e Cavalhadas<sup>6</sup>. Na cidade de Bocaiúva, o Congado é representado apenas pela figura dos Catopês.

---

<sup>5</sup> Este capítulo é uma edição revisada da Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Social, intitulada **Fé e Devoção no Sertão dos Gerais: O Capital Social como Recursos para Sobrevivência e Manutenção da Tradição nos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG**, escrita por mim sob a orientação do Professor Dr. Herbert Toledo Martins, defendida em Julho de 2010 no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

<sup>6</sup> Alguns estudiosos subdividem o Congado em Minas em oito categorias, tendo em vista reconhecerem o Candombe como um dos grupos representativos dessa manifestação. Entretanto, de acordo com a Mestre Lucélia (2009), os participantes dessa manifestação não consideram o Candomblé como uma categoria representativa do Congado porque ele é a reunião apenas dos Mestres e Capitães dos grupos, que possui funções diferenciadas nos Rituais e Festas, não sendo uma “guarda” ou “terno” específico de devoção.

No contexto congadeiro, tais grupos são chamados pelos termos “Guarda” ou “Terno”. Neste trabalho, quando nos referirmos especificamente aos grupos de Congada da cidade de Bocaiúva, optaremos por utilizar o termo “Terno”, já que assim são chamados e reconhecidos nesta cidade.

Os grupos de Congado, espalhados por diversas partes do território brasileiro, se caracterizam por realizarem festejos em devoção aos santos católicos por meio de uma expressão que mescla músicas, danças, coreografias e encenações em uma prática ritual marcada pelo sincretismo religioso da cultura africana com os cultos do catolicismo popular.

Os grupos de Congado possuem, em geral, uma constituição básica com elementos, funções e características específicas: o **Mestre** ou **Capitão** tem como função guiar os seus pares durante a realização dos Rituais Festivos da manifestação, além de preparar seus participantes para o cumprimento da devoção, sendo o representante do grupo, tanto diante dos demais grupos de Congado quanto diante da sociedade; os **Contramestres** têm como função a organização interna do grupo, sendo a ponte de informações entre o Mestre e os participantes, podendo tornar-se seu representante do grupo quando da ausência do Mestre; os **Porta-Bandeiras** são responsáveis por carregar as bandeiras dos Santos dos quais os grupos são devotos, abrindo caminhos para os cortejos; e os **Dançantes** são os participantes de cada grupo nas manifestações e são responsáveis pelo coro de respostas nas músicas e louvações. Estas funções são hierárquicas e seguem regras de comportamento fundamentadas na história de cada grupo<sup>7</sup>.

Os sujeitos participantes da manifestação congadeira encontram na Festa o espaço propício para expressar sua devoção e fé aos santos, rememorando as formas de fazer dos antepassados e reafirmando os laços sociais que os mantiveram vivos durante a sua história. Essas Festas em devoção aos santos congadeiros podem ser identificadas como “uma expressão da religiosidade negra que sobreviveu ao processo de imposição cultural” (QUEIROZ, 2005, p. 28).

Os festejos realizados pelos grupos de Congado acontecem durante quase todo o ano. As comunidades vivenciam a Festa do momento, já começando a preparar o próximo festejo, cumprindo os contratos morais estabelecidos pela história dos seus antepassados e pelos ensinamentos dos ancestrais. Entretanto, seria errôneo apontar que as formas de

---

<sup>7</sup> Na cidade de Bocaiúva, os participantes dos grupos de Catopês e pessoas da sociedade chamam os seus comandantes pelo termo Mestre. Assim, optamos por utilizar o termo, quando nos referirmos aos Ternos de Congado da Cidade de Bocaiúva.



celebração e devoção dos grupos são uniformes, haja vista que o fato marcante dessa manifestação é a multiplicidade de fazeres.

## 1.1 FORMAÇÃO E CARACTERÍSTICAS DO CONGADO NO BRASIL

Os diversos estudos acerca do Congado no Brasil têm contribuído significativamente para ampliar o leque de informações acerca da formação, das características e das dinâmicas rituais da manifestação congadeira no país. Contudo, após o estudo bibliográfico realizado neste trabalho, percebemos que não existe consenso sobre a formação e a identidade dessa manifestação cultural.

As diferentes concepções acerca da formação do Congado estão intimamente ligadas à idéia de um hibridismo cultural entre os elementos da cultura negra, trazida pelos escravos africanos, e as transformações e adaptações sofridas por estas expressões em contato com outras formas de expressão religiosas e culturais em território brasileiro.

Vários autores tentaram compreender a relação entre as manifestações religiosas dos negros vindos da África e a imposição cultural sofrida no Brasil Colônia. É com base nessas discussões que tentaremos desenvolver uma idéia sobre a formação do Congado no Brasil.

Discutimos a formação do Congado no Brasil apresentando seu imaginário, que tem a como principal forma de expressão o mito fundacional de Nossa Senhora do Rosário, presente nos discursos de todos os congadeiros das diversas regiões do Brasil. Diante dessa questão, apresentaremos as características gerais que identificam os grupos e/ou comunidades que preservam as tradições congadeiras, analisando algumas particularidades dessa manifestação na cultura popular brasileira.

### 1.1.1 Formação do congado no Brasil

A história do Congado no Brasil tem início com a escravidão dos negros africanos ainda no início do período colonial. Conforme nos aponta Queiroz (2005), a formação dessa manifestação pode ser sintetizada em duas idéias centrais:

[...] a primeira é a de que essa expressão teria surgido das manifestações tribais africanas, constituídas pelos aspectos específicos dessa cultura; e a segunda considera essa manifestação própria do branco europeu, como rituais impostos aos escravos pela prática de inclusão de negros africanos no catolicismo (QUEIROZ, 2005, p. 29).

A primeira idéia tem em Mário de Andrade (1982) o seu principal nome. Esse autor acredita que a origem do congado remonta ao costume de celebrar e entronizar reis na África. Para ele, “os *Congos* são uma dança dramática, de origem africana, rememorando costumes e fatos da vida tribal. Na sua manifestação mais primitiva e generalizada, não passam dum simples cortejo real, desfilando com danças cantadas” (ANDRADE, 1982, p. 17).

A segunda idéia tem Alceu Maynard de Araújo (1973) como seu principal defensor, e acredita que essa manifestação é fruto da imposição cultural estabelecida pelos brancos na inclusão do negro no catolicismo. Assim como Araújo (1973), Cascudo (1988) também acredita que o Congado nunca existiu em território africano, sendo uma manifestação brasileira.

Concordando com Queiroz (2005), acreditamos que “o que fica explícito é que essa manifestação, hoje característica da nossa cultura, preservou em suas dimensões identitárias aspectos oriundos da cultura africana que se mantiveram enraizados às práticas dos afro-descendentes no Brasil” (QUEIROZ, 2005, p. 33).

Nessa mesma direção, Leda Maria Martins (1997) aponta que a manifestação congadeira é fruto de um dialogismo entre a cultura africana trazida pelos escravos, rica em códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais e simbólicos, e a religiosidade católica, predominante em território brasileiro na época em que aqui chegaram. Segundo Martins (1997), esse processo de aglutinação dos dois mundos, o africano e o católico, gerou “[...] um deslocamento sógnico que possibilitaria traduzir, no caso religioso, a devoção de determinados santos católicos por meio de uma *gnosis* ritual acentuadamente africana em sua concepção, estruturação simbólica e na própria visão de mundo que nos apresenta” (MARTINS, 1997, p. 31).

De acordo com Gomes e Pereira (1988),

Foi no interior do catolicismo que o negro prescreveu o gesto de pertencimento a uma cultura violada do escravismo. Essa atitude permitiu aos descendentes buscarem sua própria integridade através de um relacionamento com a diversidade de elementos religiosos que compõem o seu meio social. Somente quando se olha a si mesmo e se reconhece é que o homem negro se torna apto a abrir-se para o outro. Semelhante comportamento por parte dos outros grupos é que torna possível a construção de um modelo social oposto à violência da sociedade escravista (GOMES E PEREIRA, 1988, p. 108).

A partir dessas diferentes abordagens sobre a formação do Congado no Brasil, acreditamos que a manifestação congadeira, assim como a concebemos na atualidade, deu-se,

de fato, no Brasil. Dessa maneira, o que queremos enfatizar é que foi na conjunção dessas lógicas culturais diferenciadas – do negro africano, do europeu católico, do indígena americano – em um espaço diferenciado, o Brasil colonial, que se deu a construção dessa manifestação de características e expressividade singulares. Segundo Martins (1997), a reconstituição das expressões tradicionais dos negros africanos deve-se ao fato da reinterpretação dos “ícones religiosos cristãos, investidos de novas conotações semânticas” (MARTINS, 1997, p. 40).

Ao se estabelecer em território brasileiro, o Congado multiplicou-se em diferentes formas de expressão, dada a diversidade na organização social dos negros pelo Brasil Colonial, fundamentada na criação de comunidades negras que preservaram tradições, cultos e crenças, buscando (re)adaptar sua manifestação ao novo *modus vivendi*.

A consolidação dessas comunidades negras foi fundamental na criação de um importante instrumento de organização da vida social e das manifestações congadeiras em território brasileiro: as Irmandades. Segundo Gomes e Pereira (1988),

As Irmandades possibilitaram ao negro escravo a oportunidade de filiar-se aos seus irmãos de raça e condição social. A idéia de ‘um corpo’ social e religioso sofria, no entanto, com as investidas da Igreja e dos órgãos governamentais. Esse controle mostrava que as ações desse corpo teriam que se inscrever dentro dos limites da legislação opressora. O poder instituído, ao promover as Irmandades de negros e mulatos, minava-lhes a coesão étnica e política (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 88).

A importância das Irmandades se deve não apenas ao fato de facilitar o gerenciamento de recursos para compras de cartas de alforria, mas sim por tornar-se espaços de resistência que permitiram aos negros escravos garantir a coesão dos grupos e comunidades e, conseqüentemente, a afirmação existencial para preservação de valores culturais e identitários desse povo. Nesse sentido, podemos afirmar que as Irmandades religiosas possibilitaram a sobrevivência de elementos culturais que garantiram a permanência das manifestações culturais congadeiras.

Apesar de todas essas informações sobre os fatores que levaram à constituição do Congado no Brasil, é impossível estabelecer uma data precisa sobre a formação dessa manifestação no país. Segundo Queiroz (2005), o que percebemos na literatura são esforços diferenciados para identificar diferentes perspectivas sobre os fatores que contribuíram para estabelecimento dessas manifestações no Brasil.

Gomes e Pereira (1988) apontam que o registro mais antigo dessa manifestação data de 1674, em um documento sobre a realização de coroações de reis Congos na cidade de Recife.

O que fica claro nos estudos de vários pesquisadores que se dedicaram à compreensão de aspectos históricos das origens do Congado no Brasil, é que a data das primeiras manifestações desse festejo no país está aproximadamente entre os Séculos XVII e XVIII, não sendo possível, com base no estudo realizado, apresentar uma data precisa que possa ser comprovada com exatidão (QUEIROZ, 2005, p. 36).

Procurando não disseminar idéias que não possam ser afirmadas com precisão, apontaremos aqui apenas essas informações sobre a formação do Congado no Brasil. Entretanto, como afirma Queiroz (2005), podemos ser enfáticos em nosso discurso ao dizer que o Congado, no território brasileiro, é fruto da junção dos costumes de negros e suas relações com aspectos das culturas luso-espanholas e indígenas; e que esta manifestação constitui hoje uma importante referência da cultura brasileira.

### 1.1.2 O mito fundacional

Ainda que aspectos histórico-sociais, como os que apontamos na seção anterior, possam ser considerados como os principais elementos para a formação dos grupos de Congado no Brasil, os congadeiros atribuem a Nossa Senhora do Rosário o motivo da sua existência. Para os participantes dessa manifestação cultural, o que une e mantém viva a tradição dos festejos é a devoção à santa, que teria sido a responsável pela libertação dos negros do sistema escravista.

Conforme aponta Martins (1997), existem várias versões sobre essa lenda que funda a devoção a Nossa Senhora do Rosário<sup>8</sup>. Entretanto, essas variações giram em torno de um mesmo tema: o aparecimento da imagem da santa no mar e a devoção dos negros, expressa em seus cantos, ritmos, músicas e danças, que fez com que a imagem viesse ficar com eles, inaugurando o ritual do Congado. Para a autora, “a transcrição da fábula pelos congadeiros funda-se num ato criador textual coletivo que produz uma teia discursiva, em movimento contínuo” (MARTINS, 1997, p. 49).

Para ilustrar essa análise, trazemos o relato de Mestre Lucélia:

---

<sup>8</sup> Gomes e Pereira (1988) apontam que, “segundo a orientação da Igreja, o mito de Nossa Senhora do Rosário manteria sua consistência enquanto a divindade permanecesse fora do alcance humano. Por isso, a imagem da Santa – de acordo com os relatos sagrados – depois de ser resgatada pelos senhores brancos e colocada numa capela, desapareceu e ressurgiu no local do mistério, representado pelo mar ou pelo deserto. O mito católico se alimentava dessa presença e ausência da divindade, fazendo delas o estatuto que não poderia se rompido: a Santa visitava os homens e em seguida distanciava-se deles” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 101-102).

O que contam é que há muito tempo atrás, ainda na época da escravidão, uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Então os brancos, os senhores dos escravos, foram até o mar e recolheu a imagem da santa. Eles trouxe a imagem e construiu uma capela toda bonita, cheia de enfeites e de ouro e colocaram a imagem num altar. Nessa época os negro eram proibido de entrar nas Igreja, então os brancos impediram os negros escravos de rezarem para a santa. Aí no dia seguinte os brancos voltaram na capela, só que a imagem não tava mais lá, ela tinha voltado pro mar. Então os branco voltaram a buscar a imagem de Nossa Senhora e colocaram de novo no altar; fizeram festa tentando fazer a imagem ficar com eles, mas a imagem voltou pro mar no outro dia. Aí então uns negro pediram pra ir buscar a santa no mar, os branco pensou né... se a gente que construiu uma capela pra ela e ela não quis ficar aqui, num é com esses negro que ela vai ficar; então eles permitiram os negro ir buscar a imagem no mar. Então uns escravo da família do Congo foram até a beira do mar e começaram a cantar e bater seus tambores. A santa balanceou no mar pra lá e pra cá, mas ela num veio até eles. Foi quando outra família de negros, os do Moçambique, se enfeitaram todos com pena, palha e seus tambores e foram até a beira do mar. Lá eles cantaram e dançaram, e então a imagem veio e saiu do mar junto com eles. Eles colocaram ela em cima do tambor que chama Santana (é porque tem os três tambores sagrados, que são aqueles primeiros tambores que fizeram com que a santa fosse ficar com os negros: o Santana, o Santaninha e o Jeremias) e fizeram uma procissão levando a imagem da santa pra casa deles. Lá eles fizeram uma capelinha simples, onde colocaram a imagem e a santa ficou lá, com eles, sendo a guia do negro na luta contra os brancos. Aí então essa é a história de devoção dos negro pra Nossa Senhora do Rosário, e foi a partir daí que começaram a fazer as festas em devoção a ela. É por isso que os Congo vai na frente, porque é eles que abrem o caminho pra Nossa Senhora passar, e o Moçambique é o que leva o andor com Nossa Senhora, porque foi eles que conseguiu tirar ela do mar. (Lucélia Pereira, Mestre do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito de Bocaiúva, 2007)<sup>9</sup>.

Para Gomes e Pereira (1988), “a reelaboração do culto de Nossa Senhora do Rosário, de acordo com as matrizes de uma mitologia negra, colocou o negro na posição de agente dentro da narrativa mítica” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 102).

Segundo Martins (1997), há pelo menos três elementos na narrativa do mito fundacional de devoção a Nossa Senhora do Rosário que são constantemente repetidos nos diversos enunciados dos congadeiros em todo o território brasileiro:

1º) a descrição de uma situação de repressão vivida pelo negro escravo; 2º) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas ou da pedra, capitaneada pelos tambores; 3º) a instauração de uma hierarquia e de um outro poder, fundados pelo arcabouço mítico (MARTINS, 1997, p. 56).

A estrutura do mito que funda o Congado, na perspectiva dos congadeiros, traz em seu discurso os sentidos da resistência e do poder simbólico do negro escravo frente ao

---

<sup>9</sup> Mais detalhes acerca do mito fundacional sobre Nossa Senhora do Rosário podem ser encontrados em Gomes e Pereira (1988), Saul Martins (1982) e Leda Martins (1997).

branco. Outro fator interessante de se observar nesse discurso é o valor dado às virtudes da santa que, ao escolher os negros em “oposição” ao branco, compreende o sofrimento dos negros, protege as famílias e as ações frente ao escravismo e, numa atuação indireta, através da Princesa Isabel, como relatado pela Mestre Lucélia (2009), possibilita a libertação dos negros.

Segundo Martins (1997), “a fábula nos revela a oposição entre o ‘não’ do escravocrata repellido pelo ‘sim’ do escravo, a insistência do último, tanto no tecido da dicção retórica de afirmação étnica, como no agenciamento e na busca de meios para os objetivos comuns” (MARTINS, 1997, p. 60).

É em virtude da celebração e memorização dos ancestrais que trouxeram a santa para a proteção dos Irmãos, bem como pela devoção aos milagres e preces concedidos por Nossa Senhora do Rosário, que surgem os grupos de Congado e as festas com toda a sua tessitura ritual. Esse texto mítico, narrado de uma maneira apaixonada pelos congadeiros, rege toda a liturgia dos rituais realizados pelos grupos de Congado, representados nas suas formas singulares de expressão e devoção, bem como em sua religiosidade, formada no hibridismo das diversas formas de devoção africanas e do código católico.

A Festa a Nossa Senhora do Rosário e aos outros santos devotados pelos congadeiros (São Benedito, Divino Espírito Santo, Santa Efigênia, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora Aparecida) é, portanto, o auge das celebrações e da ritualização desse mito fundador.

Durante as celebrações, esse mito fundador é recriado e aludido nos cortejos, falas, cantos, danças e fabulações, em um enredo multifacetado, em cujo desenvolvimento o místico e o mítico se hibridizam com outros temas e narrativas que recriam a história de travessias do negro africano e seus descendentes brasileiros (MARTINS, 1997, p. 46).

Essa narrativa tem sido transmitida oralmente durante séculos pelos congadeiros dos diversos lugares do Brasil, como podemos ver no relato de Lucélia Pereira:

[...] a gente vê Nossa Senhora e São Benedito como o centro das forças. [...] Fala que a princesa Isabel fez a libertação dos negros. Pra alguns, porque pra gente foi só consequência, nossa libertação não foi dada por ela; ela não tinha poder pra isso se Deus não quisesse. [...] A nossa libertação foi dada por Deus com a interseção de Nossa Senhora do Rosário. [...] Eu penso assim, e assim que a gente aprendeu (MESTRE LUCÉLIA, 2007).

A narrativa do Mito Fundacional, encontrada em todo processo de transmissão oral, é recriada e recontada, especialmente durante a realização dos festejos, sendo acrescida de variações de lugares. Contudo, essa narrativa, ainda que transformada com as

interpretações dos diversos lugares, mantém viva uma identidade coletiva que representa a construção simbólica do sujeito congadeiro, preservando características históricas da formação do Congado por todo o Brasil.

### 1.1.3 Características do congado no Brasil

Como apontamos ao falar sobre a formação do Congado, as diversas etnias africanas, ao constituírem as Irmandades religiosas, favoreciam o desenvolvimento de cultos e ações que valorizavam tanto a liberdade do sistema escravocrata quanto a organização das comunidades e grupos sociais formados por negros. Essa característica de organização possibilitou a constituição de diferentes formas de expressão de comunidades negras, facilitando e permitindo a estruturação de diferenciadas maneiras de se manifestar dos Congados pelo país.

De acordo com Martins (1997), os Congados e Reinados da atualidade mantêm “a mesma disposição básica do século XVIII, atestando a permanência de um continuum paradigmático nos elos da tradição e das afrografias dos congados” (MARTINS, 1997, p. 34)<sup>10</sup>.

O Congado é uma manifestação que apresenta uma íntima ligação com as expressões tribais africanas; e como tal utiliza de alguns elementos dessa manifestação para sua prática ritual como canto, som, dança e representação, expressos em um *corpus* repleto de signos culturais e simbologias festivas e religiosas.

De maneira geral, o Congado caracteriza-se como manifestações de fé, crença e devoção a santos católicos, realizadas em forma de rituais festivos de caráter religioso, apresentadas por meio de uma performance em que os seus participantes mesclam, como nos aponta Queiroz (2005), tradições africanas com elementos de bailados luso-espanhóis e indígenas. Os santos de que os grupos congadeiros são devotos são chamados por Brandão (1985) de “Santos de Preto”.

Os Congados se organizam em grupos que, de diferentes maneiras, procuram expressar sua devoção aos santos realizando festejos que seguem uma ordem (diferente da ordem clássica e próxima à uma outra ordem baseada na perspectiva popular) em sua prática ritual, concentrando as simbologias históricas da formação desses grupos e povos.

---

<sup>10</sup> É importante lembrar que Martins (1997) percebe uma diferença entre Congado e Reinado. Para ela, o Congado é uma manifestação de grupos, que pode existir apenas pela devoção aos santos e santas ou por sua ligação a uma comunidade. Já o Reinado possui uma densa estrutura simbólica, constituída por todos os segmentos responsáveis pelos festejos: as guardas de Congado, o Império com seus reis, rainha, príncipes e princesas, e todas as demais partes da *performance* congadeira.

Esses grupos de Congado no Brasil aparecem em sete categorias diferenciadas, que podem ser destacadas como as mais constantes e conhecidas em território brasileiro. São elas: Congos, Moçambiques, Marujos, Catopês, Vilões, Caboclos e Cavalhadas. Cada um desses grupos representa um dos povos formadores do povo brasileiro: “[...] os congos e moçambiques simbolizam os negros que resgataram a imagem do mar, os marujos fazem referência à travessia da imagem pelo oceano Atlântico realizada por negros e portugueses; e os caboclos representam os índios” (CEDEFES, 2008, p. 68). Segundo Martins (1988), os catopês representam o índio africano, que se diferencia do indígena brasileiro representado pelos caboclos; os vilões e as cavalhadas representam os guerreiros, sendo que suas funções, no conjunto, são decorativas.

Internamente, os grupos de Congado apresentam uma estrutura organizacional hierárquica e rígida, composta pela presença de Mestre, Contramestres, Porta-Bandeiras e Dançantes. Externamente, destacam-se dois elementos: a dinâmica ritual dos festejos e a visualidade na apresentação dos grupos durante os rituais. A dinâmica ritual apresenta, na maioria das vezes, levantamentos de mastros; cumprimento de promessas; missas; novenas; procissões; cortejos; coroações de reis, rainhas, príncipe e princesas; banquetes coletivos; leilões; apresentações com cantos e danças e folguedos.

Os grupos se apresentam utilizando vestimentas próprias para os festejos; tambores de diferentes tamanhos, timbres e funções; estandartes com as figuras dos santos dos quais são devotos; cantos que contam histórias dos antepassados e celebram a festa, a fé e a devoção; danças que reforçam os elementos constituintes da cultura do sujeito africano no corpo/*corpus* do dançante; enfeites e adornos de cabeça que complementam a imagem dos grupos e sua espetacularidade.

Segundo os autores do Centro de Documentação Eloy Ferreira – Cedefes (2008), os diversos grupos de Congado espalhados pelo território nacional apresentam algumas diferenças nas vestimentas, nos instrumentos musicais, nas formas de tocá-los e na organização do grupo dentro do ritual. Contudo, em relação a simbologias e significados mítico-religiosos e estrutura dos rituais de devoção aos santos, estes grupos apresentam, em sua grande maioria, a mesma configuração.

Compreendemos, portanto, que apesar das diferenças encontradas nos diversos grupos de Congado pelo Brasil, existem semelhanças que aproximam essas manifestações culturais e suas formas de expressão. Todavia, seria inviável para esta pesquisa falar sobre todas as manifestações ou grupos presentes no território brasileiro. Neste sentido, nos limitaremos a falar sobre o Congado em Minas Gerais, tentando compreender os seus



aspectos históricos e sociais, bem como as características que fazem do Congado mineiro uma das mais importantes manifestações congadeiras do país.

## 1.2 O CONGADO EM MINAS GERAIS: ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

A chegada dos negros em Minas Gerais aconteceu em função da busca pelas minas de ouro do interior da Colônia, realizada pelos bandeirantes das capitanias de São Paulo e São Salvador no início do século XVII. Os negros que vieram para essas terras eram oriundos de diversas etnias africanas como a Nagô e a Banto (as mais encontradas neste território), ou escravos nascidos em território brasileiro e capturados nos diferentes quilombos espalhados pela Colônia (MARTINS, 1997).

Apesar das diferenças étnicas e culturais, esses negros constituíram uma das mais fortes estruturas de comunidades do país que, estabelecidas por meio da formação das Irmandades religiosas em devoção a Nossa Senhora do Rosário, foram imprescindíveis na constituição dos grupos de Congado do Estado. Conforme nos aponta Martins (1988), as Irmandades Negras de Minas Gerais tinham como função manter coesos os irmãos de cor em um mesmo sentimento de fé em devoção a Nossa Senhora do Rosário. Uma das principais ações destas Irmandades era a realização dos Reinados (manifestações dos rituais negros em devoção à santa), acontecendo neste território desde o século XVII (MARTINS, 1988).

Para compreender a constituição dos grupos de Congado em Minas Gerais é importante analisar dois fatores: a organização social e religiosa dos negros, que foi necessária para a criação das Irmandades; e a narrativa histórico-social sobre Chico Rei, um ícone para os negros mineiros. A forma de organização religiosa dos negros no Estado de Minas Gerais diferencia-se das demais formas de expressão religiosa do negro em outras regiões do Brasil por apresentar particularidades relacionadas tanto à formação das comunidades quanto às formas de culto aos santos. Segundo Gomes e Pereira (1988), a religiosidade do negro nas Minas e nos Gerais está intimamente ligada ao preconceito étnico e social desses períodos históricos. Os autores a classificam como uma manifestação primitiva, baseada em feitiçarias e crendices:

A religiosidade do homem negro – como parte de sua conceptualização do mundo – foi considerada o reflexo do próprio sujeito. Se o negro era subhomem, sua religiosidade foi vista como magia, superstição, crendice ou manifestação externa de um psiquismo patológico (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 85).

A religiosidade do negro em Minas Gerais apresenta algumas particularidades estabelecidas pela forma de exploração exercida na região. De acordo com Costa (2002), “enquanto as Minas se preocupavam com a extração do ouro e de outras pedras preciosas, os Gerais se caracterizavam pela produção de alimento e criação de gado” (COSTA, 2002, p. 15). Na medida em que as primeiras comunidades negras se consolidavam, era necessário definir os princípios da vida social. Nessa direção, as Irmandades religiosas, que possibilitavam a filiação entre irmãos de “raça” e condição social, apareceram como a forma de organização encontrada pelo negro escravo para a manutenção de suas tradições.

A atuação das Irmandades acontecia no contexto de uma sociedade marcada pela contradição social. Conforme apontam Gomes e Pereira (1988), enquanto as Irmandades tinham que responder sobre seus atos à Igreja, esta ainda encontrava-se atrelada à Coroa Portuguesa. O controle do Estado Absolutista afirmava a opressão exercida sobre as Irmandades, e também a estratificação social que marcava o início da colonização das Minas e dos Gerais.

A construção de templos e a realização dos festejos religiosos integravam a Irmandade ao meio social. Conseqüentemente, o negro estava inserido na vida social e assegurava as condições de se igualar em direitos aos homens brancos. Entretanto, Gomes e Pereira (1988, p. 92) alertam que

As Irmandades, ao inserirem o negro no contexto social através da religião praticada pelo senhor, não o tornavam uma força deliberativa nas relações sociais. Medidas favoráveis ao negro escravo, como a organização de fundos para compra de alforrias, sepultamentos e assistência aos enfermos esvaziavam-se diante da amplitude exploratória do sistema escravista. A ideologia dominante encarregava-se de alardear que essas providências, mediadas pelas Irmandades, eram concessões feitas pelo escravismo. Justificava-se desse modo a manutenção do negro na condição de dependência em relação ao seu proprietário e ao Estado.

Ainda que o Estado tenha utilizado as Irmandades para a permanência da estratificação social, elas cumpriram um papel de grande importância para a manutenção da história, dos costumes e das tradições dos negros em território mineiro, especialmente pelas condições que propiciava para encontros e reflexões acerca da vida cotidiana.

Outro importante fator para a constituição do Congado em Minas Gerais, além da organização religiosa dos negros, e o mito fundacional sobre Nossa Senhora do Rosário, é a narrativa poética sobre a história de Francisco da Natividade, o lendário Chico Rei, escravo africano que, no século XVIII, teria instituído um dos primeiros reinos de negros (se não o primeiro) em Minas Gerais, mais especificamente em Vila Rica, atual Ouro Preto.

Segundo Gomes e Pereira (1988), Chico Rei já era um rei em sua tribo na África, e, após ter trabalhado nas minas de ouro, conquistou sua liberdade e ajudou a alforriar seu filho, seus irmãos de tribo e vários outros escravos de outras etnias. Após comprar a mina da Encardideira, fundou a Irmandade de Santa Efigênia e construiu uma Igreja em homenagem à santa, onde eram celebrados cultos e festas. Posteriormente, Chico Rei foi coroado rei da festa de Nossa Senhora do Rosário, readquirindo o posto que lhe fora tomado pelo processo escravista.

O local da antiga e lendária mina de Chico Rei é hoje sítio histórico e de visitação turística na cidade de Ouro Preto. Em Sete Lagoas, próximo a Belo Horizonte, uma das majestades do Reinado do lugar personifica o ancestre soberano Chico Rei, afirmando-se seu descendente (MARTINS, 1997, p. 36).

Ainda hoje, a história de Chico Rei é contada como um importante marco da vida dos negros escravos em Minas Gerais, estando presente na narrativa de diversos grupos de Congado espalhados pelo Estado<sup>11</sup>.

É nesse contexto sócio-político-cultural que surgem os grupos de Congado do Estado de Minas Gerais. Segundo Saul Martins (1982), o relato mais antigo acerca da presença do Congado no Estado foi realizado por André João Antonil, que procurou descrever, em sua obra de 1711, os costumes dos negros escravos que elegiam reis, rainhas, juízes e juízas para a realização dos festejos em devoção a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

O século XIX e o início do século XX representaram o momento de maior repressão às manifestações religiosas do negro em Minas Gerais. No período, tanto a Igreja quanto algumas Irmandades religiosas, especialmente aquelas compostas por membros da elite branca, criaram dispositivos para impedir ao negro o ato de reverenciar seus antepassados e suas divindades. Mestre Lucélia relata:

A gente sabe que antigamente [no início do século XX], como os antigo contava pra gente, os catopê não podia entrar na Igreja. Eles pegavam o Reinado na porta da casa dos festeiro e levava até a porta da Igreja. Chegano lá, o Reinado entrava pra assistir a missa, enquanto os catopê esperava do lado de fora, porque não podia entrar pra assistir a missa. Aí, quando a missa acabava, os catopê pegava o Reinado na porta da Igreja e levava pro almoço. Assim foi durante muito tempo (MESTRE LUCÉLIA, 2007).

De acordo com Gomes e Pereira (1988), “a imposição de valores espirituais e rituais provocou uma série de feridas no ato da resistência religiosa do negro, induzindo-o a

---

<sup>11</sup> Mais detalhes acerca da história de Chico Rei podem ser encontrados em Saul Martins (1982), Gomes e Pereira (1988) e Leda Martins (1997).

usar artifícios que levariam a crer no apagamento da memória cultural africana em Minas” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 97-98). Entretanto, a resistência velada dessa manifestação foi constituída no hibridismo cultural entre as manifestações dos negros e do catolicismo ortodoxo dos senhores de escravos, que, conforme Martins (1997), não foi capaz de apagar do corpo no negro toda a sua complexidade simbólica de origem africana.

A presença da religiosidade africana em Minas engendrou mecanismos próprios de sobrevivência apesar das pressões geradas pela Igreja. A repressão diminuiu a força mítica dessa religiosidade, mas não impediu que seu grito silencioso percorresse a interioridade religiosa das Gerais (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 107).

Toda essa conjuntura levou o Congado mineiro a atribuir valores e estruturas muito específicos em relação às demais regiões do país, possibilitando a construção de *tradições reinventadas*, assim como nos aponta Hall (2005), acerca da religiosidade do negro neste Estado.

Nessa perspectiva, desde o século XVIII até os dias atuais o Congado mineiro tem preservado (ainda que as dinâmicas de transformação e adaptação sejam importantes para o desenvolvimento de sua manifestação) suas características organizacionais: diversidade de expressões; valorização dos mitos fundadores e, com eles, dos entes sagrados; devoção às divindades por meio dos festejos e cultos; e preocupação com o grupo social e a permanência da manifestação cultural.

Segundo Queiroz (2005), Minas Gerais possui hoje uma das maiores concentrações de grupos de Congados do Brasil<sup>12</sup>. A manifestação congadeira aparece como uma das mais fortes expressões culturais do Estado, estando presente em todas as regiões e apresentando uma grande diversidade e variedade de grupos, festejos e formas de expressão. Esse contexto evidencia, em todas as suas dimensões, a importância do Congado no universo cultural mineiro.

Em Minas, os festejos de Reinado constituem e fundam uma das mais ricas e dinâmicas matrizes textuais da memória banto, que se inscreve e se firma pela reatualização do rito nos grotões mais interiores, nos sertões mais gerais, assim como nas vias urbanas das grandes cidades (MARTINS, 1997, p. 35).

O rito, elemento importante para a afirmação dos grupos de Congado em Minas Gerais, é vivenciado nos festejos aos santos congadeiros e praticado na fé e devoção dos

---

<sup>12</sup> O Congado em Minas é formado por uma diversidade de grupos de Congos, Moçambiques, Marujos, Catopês, Candombes, Vilões, Caboclos e Cavalhadas.

dançantes. A época de realização dos festejos congadeiros varia de lugar para lugar, estando sempre em conformidade com o calendário religioso de cada região do Estado. Concordando com Martins (1997), geralmente os festejos acontecem entre os meses de março e outubro.

De março, quando em geral os rosários são abertos, até fins de outubro, quando então os Reinos se recolhem e fecham, os tambores cantam em Minas e guiam pelas ruelas e pelos asfaltos, pelas capelas e igrejas do Rosário, pelos quintais, as nações de Congo que, com seus reis e rainhas, seus capitães e marinheiros, rematizam a África em terras d'América. (MARTINS, 1997, p. 36)

Cada região do Estado de Minas Gerais apresenta, também, uma singularidade na subdivisão dos grupos congadeiros, nas características que identificam cada grupo dentro da manifestação, na divisão das tarefas durante a realização dos festejos dos Santos, na dinâmica dos rituais que compõem as festas, na relação entre os grupos de Congado e a sociedade.

É nesse sentido que propomos entender as características e singularidades do Congado na cidade de Bocaiúva, no Norte de Minas Gerais, procurando apresentar a expressão congadeira numa perspectiva tanto diacrônica quanto sincrônica.

### 1.3 O CONGADO EM BOCAIÚVA: ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIS

Bocaiúva é uma cidade que apresenta uma grande diversidade de manifestações populares que expressam a cultura e a religiosidade do seu povo. São Folias de Reis, Pastorinhas, Arraiás, Violeiros, Batuques e Rodas de todos os tipos de danças que congregam esse povo festivo durante todo o ano.

Localizada no Norte do Estado de Minas Gerais, acerca de 370 km da capital mineira (Belo Horizonte), a cidade possui hoje uma população estimada em 44.657 habitantes<sup>13</sup>, sendo um importante pólo de ligação entre Belo Horizonte e Montes Claros, a maior cidade do Norte do Estado.

---

<sup>13</sup> Dados obtidos no site oficial do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE, em pesquisa datada de 1º de abril de 2007 (IBGE, 2009).

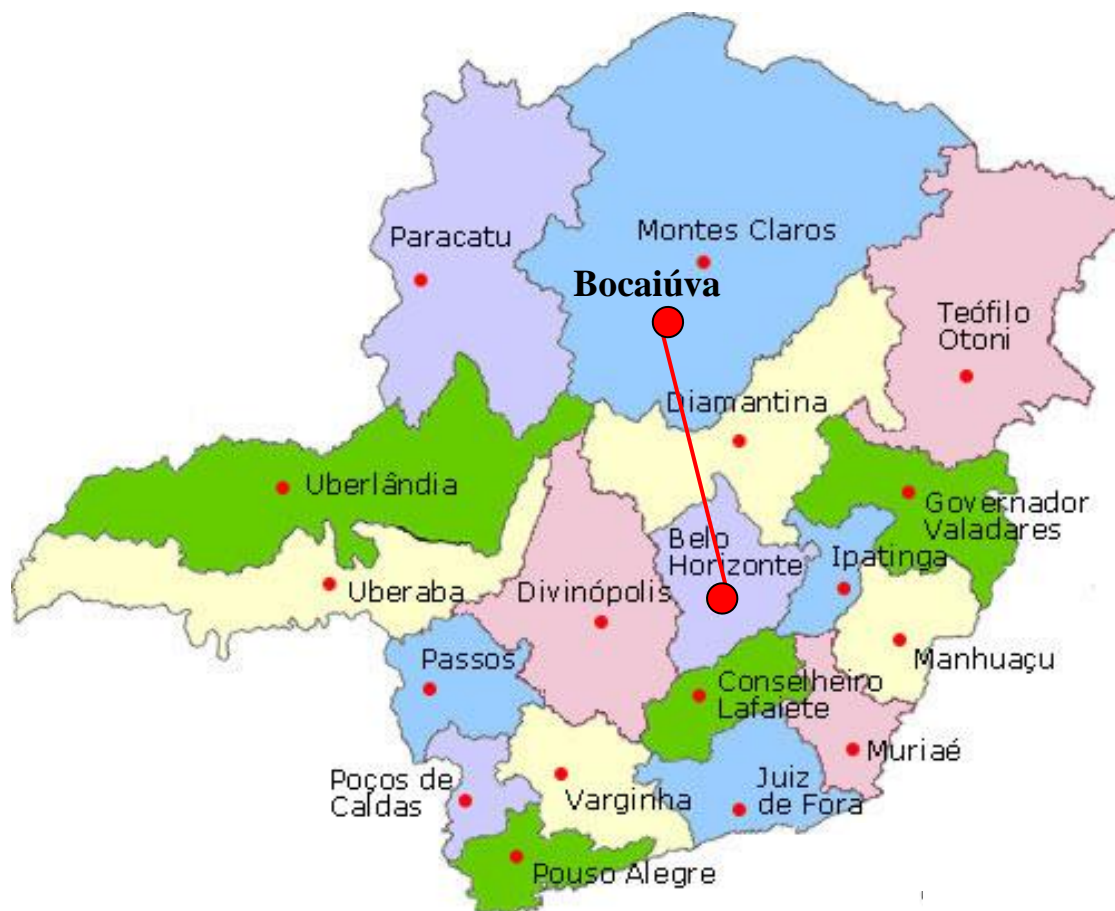


FIG. 01 – Bocaiúva e sua localização no Estado de Minas Gerais.

Fonte: Mapa Geográfico de Minas Gerais (2009).

Disponível em: <http://www.brasil-turismo.com/minas-gerais/mapa-geografico.htm>.

Das várias manifestações culturais que compõem o cenário festivo da cidade, o Congado destaca-se como uma das formas de expressão da cultura religiosa do município, tendo sobrevivido às mudanças e transformações impostas pelo tempo, preservando características e firmando-se como uma referência da identidade cultural da cidade e de toda a região do Norte de Minas.

Na cidade de Bocaiúva o Congado é representado apenas pela figura dos Catopês<sup>14</sup> que, na configuração do Congado mineiro, simbolizam o índio africano, segundo Martins (1988) um índio “menos vistoso do que o nosso, contudo é mais comunicativo” (MARTINS, 1988, p. 31).

Existe grande variação nas explicações sobre a formação dos grupos de Catopês. Entretanto, “o primeiro relato de sua ocorrência deu-se em junho de 1760, no Rio de Janeiro,

<sup>14</sup> Optamos por utilizar a terminologia Catopês, em contraste com as mais recorrentes como Catupé ou Catopé, por ser a forma como são reconhecidos tanto pelos participantes da manifestação, quanto pela população bocaiuvense.

quando foi supostamente apresentada a dança catupé por negros escravos, em homenagem ao casamento imperial de D. Maria com D. Pedro” (CEDEFES, 2008, p.68). O documento define a manifestação como um grupo de pessoas devotas de Nossa Senhora do Rosário e que “fazem parte do grupo de congadeiros que saem às ruas para cantar, dançar e louvar a sua santa de devoção” (CEDEFES, *ibid*).

Segundo Martins (1988), durante a realização dos festejos “a função do **catopê** na Irmandade é alegrar o ambiente, oferecer boa música e divertir o povo com loas e cantos irônicos ou chistosos. Na falta do maçambique, cabe-lhe, de direito, puxar o séqüito real” (MARTINS, 1988, p. 31).

Existem, atualmente, dois Ternos de Catopês na cidade de Bocaiúva: o Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito; e o Terno do Divino Espírito Santo<sup>15</sup>. Durante todo ano, em virtude dos festejos aos “Santos de Preto” (São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário, além das comemorações a Nossa Senhora Aparecida<sup>16</sup>), esses Ternos de Catopês revivem uma manifestação secular, dando vida a uma significativa expressão cultural para a identidade dos participantes dos grupos, os catopês<sup>17</sup>, e para a população bocaiuvense.

Para melhor compreender a manifestação dos Catopês na cidade de Bocaiúva, buscamos (re)criar e (re)contar a história oficialmente perdida sobre a formação dessa manifestação, tratando, para tanto, da interpretação que os sujeitos participantes desses Ternos de Catopês têm de sua própria história.

### **1.3.1 Os catopês de Bocaiúva: aspectos históricos**

A história dos Catopês de Bocaiúva, assim como a maioria das histórias de grupos culturais de tradição oral, apresenta algumas lacunas acerca da formação e dos nomes que propiciaram a constituição dessa manifestação. A precariedade das fontes escritas, e de registros históricos, tornou difícil a nossa missão, fazendo com que muitas informações, principalmente aquelas ligadas à precisão das datas dos fatos ocorridos, fossem suposições da

---

<sup>15</sup> Na cidade de Bocaiúva o termo Congado ou Guarda não é usualmente utilizado, sendo uma nomenclatura estranha tanto para os moradores da cidade como para os participantes dos grupos. Procuramos utilizar neste trabalho o termo mais utilizado pelos grupos de Catopês de Bocaiúva: Terno.

<sup>16</sup> Na cidade de Bocaiúva não existem os festejos de Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês, outros santos festejados pelas Irmandades de negros no catolicismo popular mineiro.

<sup>17</sup> Os participantes dos Ternos de Catopês de Bocaiúva são reconhecidos, tanto pela população quanto por seus pares, pela participação nessa manifestação. Portanto, ao mencionarmos estes participantes, os chamaremos de catopês, assim como são retratados dentro dos grupos e nos seus festejos.

nossa interpretação das narrativas. Também, algumas passagens apresentam escassez de detalhes acerca das práticas culturais e da história dos Catopês nessa cidade.

Nessa perspectiva, tomamos como base as entrevistas realizadas com os Mestres dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, os participantes mais antigos dos grupos e pessoas da comunidade diretamente relacionadas ao universo dessa manifestação. Isso é possível por entendermos, assim como Le Goff (2003), que a memória oral é capaz de preservar informações significativas sobre a história de um povo. Apesar de compreendermos, como Burke (2000), que a memória não é capaz de armazenar todo o complexo de informações vivido pelas pessoas, e que as informações sofrem transformações no processo de rememoração, acreditamos que a memória social é capaz de ser representativa da realidade vivida, e que preserva, pela transmissão oral, importantes fatos da constituição da história de uma sociedade e, no nosso caso, da manifestação dos Catopês de Bocaiúva.

As informações obtidas para a construção deste trabalho não nos possibilita afirmar com precisão os dados históricos referentes aos Ternos de Catopês de Bocaiúva. Todavia, Mestre Lucélia (2007) enfatiza que o surgimento dos Catopês na cidade teria ocorrido ainda no período de escravidão, quando Bocaiúva ainda era um cerrado<sup>18</sup>, e atribui este feito à vinda de um negro escravo, fugido da região das minas de ouro, que teria, de algum modo, estabelecido a sua estada nessa região.

No relato de Mestre Lucélia, podemos evidenciar a idéia de que a manifestação dos Catopês de Bocaiúva existe há pelo menos 150 anos, haja vista a cidade ser conhecida como “Cerrado” ainda antes de sua autonomia política, conquistada em 1873, com o nome de Jequitaiá, e passando a chamar-se Bocaiúva apenas em 1890 (RIBEIRO, 1988).

A partir da pesquisa realizada em documentos, foi possível encontrar, como referência mais antiga dos festejos dos Catopês de Bocaiúva, o livro de Maria Clara Lage Vieira (2008), que fez um trabalho de restauração e recuperação do Livro de Tombo I da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim de Bocaiúva. Segundo a autora, em 1901 o então pároco, José Carolino de Menezes, realizou, juntamente com pessoas da comunidade, um inventário dos objetos pertencentes à paróquia. Ali, é citada a existência de uma pequena imagem de Nossa Senhora do Rosário, o que nos leva a acreditar que, nessa época, já eram realizados festejos em devoção à santa na cidade de Bocaiúva.

---

<sup>18</sup> Essas informações são provenientes dos relatos do seu falecido pai João do Lino Mar (1928-2004), mais conhecido como João Besouro, o antigo Mestre do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.



Segundo Rosalino Rodrigues (2009), mais conhecido por “Seu Rosa”, atualmente o catopê mais antigo do Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, desde o início do século XX o Mestre Sebastião Sanforosa já comandava o Terno de Catopês em Bocaiúva. Na sua fala, ele aponta que antes de Sebastião Sanforosa houve pelo menos um Mestre, conhecido por Major Felício<sup>19</sup>. Nesse sentido, podemos acreditar que Major Felício teria sido Mestre entre os anos de 1860 e meados de 1890, aproximadamente quando Sebastião Sanforosa assumiu a coordenação do Terno de Catopês de Bocaiúva. Vale ressaltar que Sebastião Sanforosa era Contramestre de Major Felício e, por isso, foi o escolhido para assumir o comando do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário.

Sebastião Sanforosa foi Mestre do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário de Bocaiúva por aproximadamente 50 anos. Sua história de devoção a Nossa Senhora do Rosário confunde-se com a própria história dos Catopês de Bocaiúva. Sua imagem de Mestre ainda permanece viva na memória dos catopês mais antigos da cidade, bem como da população que pôde conviver com a sua figura à frente do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário. Percebemos isso nas falas de Rosalino Rodrigues, Seu Rosa, e Mestre Jocil, catopês que conviveram com o Mestre Sebastião Sanforosa.

Ele comandava muito bem. Ele tinha um apego muito grande com os catopê, era como se fosse da família dele mesmo, né! A gente ia até a casa dele e ele tratava todo mundo bem. Era um home que num tinha umas condição muito boa não, mas num dexava de ajudar nenhum dos dançante que lá chegava. (ROSALINO RODRIGUES, 2009).

Quando nós começô era uma vida rigorosa, nós num tinha como consegui os instrumento nem as roupa. Cada qual é que ia atrás do seu. Nós num recebia nada na mão. Mas o Sebastião Sanforosa fazia de tudo pra nós continuá, pra num largá de mão da vida da devoção. Porque quem faz com devoção, igual ele fez a vida toda, num se aperreia com as dificuldade, né! (MESTRE JOCIL, 2009).

Outro fator interessante na história é a recorrência constante que os antigos catopês fazem aos nomes de Dona Bárbara, Dona Joana e Maria Bonita, como mulheres que auxiliaram durante muito tempo a realização dos festejos, ainda no tempo de Sebastião Sanforosa. Isso se evidencia no discurso do Mestre Jocil:

Então tinha as muié que ajudava, né! Bárbara e Joana e Maria Bonita [...] Então elas três comandava quando os mestres tava doente. Ia nos padre e falava como é que era a tradição, que não podia mudar as tradição. [...] então

---

<sup>19</sup> O Mestre Jocil, do Terno do Divino Espírito Santo nos fala que o nome do mestre era Major Felipe, contradizendo a informação passada por Rosalino Rodrigues, Seu Rosa, que apontou o nome de Major Felício. Utilizaremos neste trabalho o nome Major Felício, por ter sido constantemente ouvido, em detrimento do nome Major Felipe.

isso é bem antigo, e é só o que eu sei contar dos tempo antigo. (MESTRE JOCIL, 2009)

Mestre Sebastião Sanforosa faleceu com aproximadamente 82 anos, em meados da década de 1940 (MESTRE LUCÉLIA, 2007). Até o final de sua vida, comandou o Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário de Bocaiúva, já que, até o seu falecimento, existia apenas um Terno de Catopês na cidade. O Terno caracterizava-se por ter a presença apenas de homens negros, ou descendentes de negros, que normalmente eram de classes sociais baixas e com nenhum, ou quase nenhum, prestígio político ou social. Naquele período era expressamente proibida a participação de mulheres no Terno de Catopês, sendo sua devoção cumprida em outras funções do festejo como, por exemplo, no preparo dos alimentos ou na ornamentação de oratórios e bandeiras.

Esse Terno de Catopês era responsável pelos festejos de Nossa Senhora do Rosário, única festa em que podiam participar ativamente, na sociedade bocaiuvense do início do século XX. Alguns relatos afirmam que durante alguns anos, especialmente com a chegada dos padres da ordem premonstratense na cidade de Bocaiúva e região, os Catopês foram proibidos de adentrar a Igreja nas celebrações das Festas de Nossa Senhora do Rosário. Segundo Lucélia, “[...] os catopês iam até a porta da igreja e entregava o Reinado. No final eles voltava e recolhiam o Reinado para levar até a casa, onde acontecia o almoço da festa” (MESTRE LUCÉLIA, 2007).

As vestimentas e adereços utilizados para os festejos eram adquiridos pelos próprios catopês, e costurados por suas mães, avós, irmãs ou outros parentes, quando não se tinha a presença destas. As roupas eram padronizadas, “todo mundo tinha que usar, era calça branca com a blusa azul” (ROSALINO, 2009).

Agora a roupa era o seguinte, antigamente num tinha ajuda de roupa também não, num tinha ajuda de nada! Quem quisesse arrumava por conta própria, era por conta própria, era a calça azul e camisa branca, sapato num tinha cor, era o que pudesse calçar ou aquele, aquele! Num tinha ajuda de nada, e num tinha também assim, já que terminou a festa do rosário acabou! Num tinha mais festa mais, nós num saia mais, terminou a festa do rosário acabou, encerrou tava encerrado, só no ano o outro agora que nós fazia (ROSALINO RODRIGUES, 2009).

Segundo Lucélia, em depoimento de seu pai,

Se você tinha condições você se arrumava, se não tinha, você ia como você tava. Igual, tinha gente que se arrumava mais com fitas, com penas de cocá, faixa na cintura. Então, assim, era uma disputa, sempre uns querendo se arrumar mais que os outros. E sempre tinha as partes fracas, né, e dentre elas pai (João Besouro) fazia parte dessa parte fraca [...] eu não esqueço dele contando que uma vez ele não tinha nem sapato pra dançar na festa de Nossa

Senhora [...] com três dias pra festa pai recebeu feira, sapato sem ter nem pra quê, feira, sapato e a roupa pra dançar. Então assim, atrás disso vem muitas coisas; quantas pessoas já passaram. Eu acredito que já está nessa base, de terceira para quarta geração (MESTRE LUCÉLIA, 2007).

Os capacetes eram enfeitados com penas de galinha e cocar, algumas pedras e sementes e, o que era mais importante, os três espelhos, que significam, segundo Lucélia (2007), o sol e as duas luas que estão presentes na imagem de Nossa Senhora do Rosário.

Os tambores, principais instrumentos utilizados pelos Ternos de Catopês para realização de suas músicas, eram feitos de madeira e couro de veado ou de bode. Assim como acontece nos dias atuais, eram utilizados **Caixas Chama**, responsáveis pela variação nos ritmos tocados pelo Terno de Catopês; **Marcantes**, responsáveis pela marcação dos ritmos tocados; e **Tamborins**, responsáveis pelo preenchimento da música e por dar volume às músicas do grupo. Estes instrumentos eram, e continuam sendo, acompanhados por pandeiros e reco-recos, responsáveis pela variação e “brilho<sup>20</sup>” nas músicas entoadas pelos Catopês. Antigamente “os instrumento era tudo de couro, pregado de tacha, e só tinha umas duas caxinha de arreira, e os pandeiro era latinha de geléia, essa lata com doce de marmelada” (Mestre Jocil, 2009).

À frente do Terno de Catopês, aparecia a Bandeira de Nossa Senhora do Rosário em tecido na cor azul, enfeitado de lantejoulas e fitas de cetim, e com o Estandarte da Santa no meio, sendo apoiado em uma “cruzeta<sup>21</sup>”. A Bandeira preserva a função de guiar o grupo em seus cortejos, além de ser um dos principais símbolos utilizados para reverenciar a Santa do qual o grupo é devoto, apresentando para toda a comunidade bocaiuvense essa devoção.

Os festejos em devoção a Nossa Senhora do Rosário eram realizados no mês de outubro. As famílias de posses eram responsáveis pela guarda da bandeira e da coroa durante todo o ano, e pela realização da festa em sua ocasião. O Terno de Catopês realizavam visitas com uma, ou duas, semanas de antecedência às casas do Mordomo, escolhido por meio de sorteio para guarda da Bandeira. Também realizavam o mesmo procedimento em relação ao Festeiro, sorteado para ser o responsável pela guarda da Coroa. Também eram realizadas visitas às casas dos juízes e juízas, pessoas da comunidade encarregadas de realizar as orações e rezas durante o período de realização dos festejos e acompanhar o Terno de Catopês nos cortejos e procissões da festa. Até meados do século XX existiam dois tipos de juízes: os juízes perpétuos e os juízes da festa.

---

<sup>20</sup> Termo utilizado pela Mestre Lucélia para designar a característica dada pelos instrumentos às músicas entoadas pelo grupo.

<sup>21</sup> Cruz de metal ou madeira onde a bandeira do santo é colocada para o desfile.

Segundo Mestre Lucélia (2007), os juízes e juízas perpétuos eram aqueles que assumiam para toda a vida a condição de juízes de Nossa Senhora do Rosário, e permanentemente acompanhavam a realização da festa e toda a sua dinâmica ritual. Já os juízes e juízas da festa tinham como obrigação realizar as suas funções apenas durante a festa daquele ano. Para Poel (1981), os juízes e juízas são também considerados parte do reinado. Entretanto, em relação aos juízes e juízas da festa, ele afirma que “depois da festa não tem mais função” (POEL, 1981, p. 211)<sup>22</sup>.

O auge da festa durava três dias: no sábado era realizado o levantamento de mastro com a bandeira do Santo; no domingo eram realizados o cortejo, a missa, o almoço e a procissão; e na segunda era realizado o cortejo para entrega da bandeira e da coroa para o mordomo e o festeiro do ano posterior. Conforme nos aponta Jocelino Rodrigues, Mestre Jocil, “a gente dançava três dia, e no terceiro dia a gente descia a bandeira meio-dia e entregava pro festero que era no outro ano quem ia fazer a festa” (MESTRE JOCIL, 2009).

Até a década de 1940, o grupo permaneceu como uma unidade, ancorado principalmente pela figura do Mestre Sebastião Sanforosa. A morte do Mestre trouxe à tona uma dissidência entre os Catopês daquela época; e essa dissidência levou à não realização dos festejos de Nossa Senhora do Rosário do ano de 1946. A falta da magia dos tambores com seus ritmos, dos cantos e das danças dos Catopês no ano de 1946, fizeram com que a família Rogério interviesse na dissidência dos grupos de dançantes, auxiliando na formação de um segundo Terno de Catopês em Bocaiúva: o Terno de Catopês do Divino Espírito Santo. Esse Terno se diferenciaria do Terno de Nossa Senhora do Rosário pela cor das vestimentas utilizadas e pelo santo que carregariam em sua bandeira, sendo que as roupas desse Terno passaram a ser calças brancas e camisas na cor vermelha, e o Santo de devoção, o Divino Espírito Santo (MESTRE JOCIL, 2009).

Então, Wandick Drumond mais Bel Rogério falou que Bocaiúva tava crescendo demais e que ia fazer dois grupo. Nós ia ficar com o Congado do Divino Espírito Santo e João do Lino ia ficar com o de Nossa Senhora do Rosário. Vocês vão assessorar o de João do Lino e ele vai assessorar o seu, no Congado do Divino Espírito Santo (MESTRE JOCIL, 2009).

Desde então, a cidade de Bocaiúva passou a ter dois Ternos de Catopês: o Terno de Nossa Senhora do Rosário, sob o comando do Mestre João do Lino Mar, João Besouro; e o Terno do Divino Espírito Santo, comandado pelo Mestre João Pretinho. Ainda nesse mesmo

---

<sup>22</sup> De acordo com Mestre Lucélia, hoje não existem mais juízes e juízas nas festas dos Catopês de Bocaiúva devido à dificuldade de encontrar pessoas com disponibilidade para seguir todos os deveres e obrigações que os juízes e juízas possuem durante a festa. “É preciso muita devoção para ser um juiz de Nossa Senhora do Rosário” (MESTRE LUCÉLIA, 2009).

período, surgiu a festa do Divino Espírito Santo, que passou a acontecer no período de Pentecostes, entre os meses de maio e junho.

A Festa do Divino Espírito Santo<sup>23</sup> e a Festa de Nossa Senhora do Rosário procuraram preservar as características tradicionais dos festejos realizados pelo Terno de Catopês durante o comando de Sebastião Sanforosa, garantindo a sobrevivência das características e identidades dos catopês em Bocaiúva.

O último festejo comandado pelos Catopês de Bocaiúva surgiu na primeira metade da década de 1970. A Festa de São Benedito, que acontece normalmente após a semana santa, no mês de abril, foi uma iniciativa do Mestre do Terno de Nossa Senhora do Rosário, João Besouro, juntamente com a sua mulher, Maria das Dores, como podemos notar na fala de Mestre Lucélia.

Quem fundou a Festa de São Benedito dentro de Bocaiúva foi pai e mãe, então foi pai e mãe que fundou a festa. Não sei se foi em setenta e pouco ou sessenta e pouco [...] mas acredito que foi setenta e pouco. Aí de lá pra cá veio realizando os festejos e hoje já tá uma festa tradicional como a de Nossa Senhora do Rosário (MESTRE LUCÉLIA, 2007).

O Terno assumiu a bandeira de São Benedito e, juntamente com o festejo, a presença de mulheres no corpo de sua manifestação. Desde então, o Terno passou a ser de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

---

<sup>23</sup> Ou apenas Festa do Divino, como é conhecida na cidade e retratada pelos catopês.



Figura 02 – Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito na Festa de São Benedito de 1985.  
Fonte: Arquivo pessoal de Beatriz do Lino Mar.

As festas organizadas pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva seguem, desde então, uma ordem de ações e realizações que procuram fazer de cada festejo uma forma particular de expressão da devoção. Não é difícil escutar dos Mestres dos Ternos de Catopês a afirmação de que cada festejo é único em suas formas de expressão. Assim, as Festas que são organizadas pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva podem ser divididas da seguinte maneira:

<b>FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DOS FESTEJOS COORDENADOS PELOS TERNOS DE CATOPÊS DA CIDADE DE BOCAIÚVA</b>				
<b>FESTA</b>	<b>SANTO DEVOTO</b>	<b>PERÍODO EM QUE ACONTECE</b>	<b>TERNO QUE ORGANIZA</b>	<b>SÉQUITO REAL</b>
<b>São Benedito</b>	São Benedito	Abril	Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito	Reinado composto de Rei, Rainha, Príncipe, Princesa e Corte Real.

<b>Divino Espírito Santo</b>	Divino Espírito Santo	Maio ou Junho	Terno do Divino Espírito Santo	Império composto por Imperador, Imperatriz e Corte Real.
<b>Nossa Senhora do Rosário</b>	Nossa Senhora do Rosário	Outubro	Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito	Reinado composto de Rei, Rainha, Príncipe, Princesa e Corte Real.

Quadro 01 – Formas de organização dos Festejos coordenados pelos Ternos de Catopês da Cidade de Bocaiúva.  
Fonte: Coleta de pesquisa de campo de Jarbas Siqueira Ramos.

De meados da década de 1940 até os dias atuais, a história dos Ternos de Catopês de Bocaiúva vem ganhando contornos bastante singulares, especialmente pela divisão do grupo em dois Ternos. Assim, cada Terno tem reelaborado a sua história de maneira particular, preservando certas características tradicionais de sua manifestação.

Dessa maneira, procuramos descrever a história destes dois Ternos, a partir do olhar de cada grupo sobre a sua própria história, apresentando os principais feitos e realizações, bem como as principais contribuições para a manutenção das tradições dessa manifestação na cidade de Bocaiúva.

### **1.3.2 Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito**

A partir da divisão do grupo de catopês, o Terno de Nossa Senhora do Rosário passou a ser comandado por João do Lino Mar, o Mestre João Besouro, que era contramestre de Sebastião Sanforosa. Mestre João Besouro ficou sob o comando desse grupo por aproximadamente 57 anos.



FIG. 03 – Mestre João do Lino Mar, João Besouro.  
Fonte: Arquivo pessoal de Beatriz do Lino Mar.

Durante o período de chefia do Mestre João Besouro, várias modificações aconteceram na estrutura do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário, especialmente na década de 1970. Com o apoio do então pároco da Igreja Matriz, Geraldo Magela de Castro, que segundo Vieira (2008) ficou à frente da Igreja de Bocaiúva por 10 anos, passando a Bispo da Diocese de Montes Claros em 1981, os catopês modificaram as suas roupas, passando de calça branca e camisa azul para a vestimenta na cor rosa. Segundo Lucélia, “a roupa rosa representa as rosas nos pés de Nossa Senhora, as flores nos pés de Maria” (MESTRE LUCÉLIA, 2009), comparando os catopês e as rosas, pois ambos estão aos pés de Nossa Senhora.





FIG. 04 – O Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e suas roupas antigas. Festa de Nossa Senhora do Rosário de 1970.

Fonte: Arquivo pessoal de Beatriz do Lino Mar.



FIG. 05 – Roupas na cor rosa.

Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

Com a criação da festa de São Bendito, no início da década de 1970, aconteceu uma das mudanças mais importantes: o Terno de Catopês passou a aceitar a participação de mulheres nas manifestações e festas.

A princípio, o Terno feminino saía apenas na festa de São Benedito, juntamente com o Terno masculino. Os homens continuavam exercendo as mesmas funções na prática ritual, e as mulheres compunham o coro de dançantes, juntamente com as crianças. As mulheres passaram a vestir roupa na cor branca, para se diferenciar dos homens. De acordo com Lucélia, “a roupa branca, que é a roupa feminina, representa o resplendor das graças, né! Assim, da paz...” (MESTRE LUCÉLIA, 2009).

Com as mudanças das roupas vieram também os congas<sup>24</sup> de cor branca, complementando as modificações no visual dos Ternos de Catopês de Nossa Senhora do Rosário. Segundo Lucélia, “o conga branco, assim, branco é a paz. Então, assim, aqueles pés que levam a paz, porque a gente acredita ser mensageiro do Rosário de Maria” (MESTRE LUCÉLIA, 2009).



FIG. 06 – Roupas brancas das mulheres.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

Quando questionada sobre a entrada de mulheres no grupo, Lucélia afirma que as mulheres participavam ativamente da vida do Terno de Catopês, já que elas eram as responsáveis pelas roupas, pela ornamentação da bandeira, e acompanhavam as crianças durante os cortejos. Para Lucélia, a entrada das mulheres “foi uma consequência da devoção

---

<sup>24</sup> Tipo de tênis utilizado pelos Grupos de Congado, como parte integrante da indumentária a ser utilizada em dias de festa.

com Nossa Senhora do Rosário e do gosto com o Terno de Catopês” (MESTRE LUCÉLIA, 2009).

Outra importante mudança veio por meio da interferência dos políticos. No final da década de 1970 e início da década de 1980 o Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário foi institucionalizado como uma Associação de caráter sociocultural sem fins lucrativos, ganhando um Estatuto, um Regimento Interno e um CNPJ, que possibilitariam ao grupo a sua organização por meio de projetos de financiamento, bem como a sua participação em diferentes festivais e festas por todo o Estado de Minas Gerais. Ressaltamos que esse mesmo procedimento aconteceu com o Terno do Divino Espírito Santo. Um detalhe importante é que este grupo foi registrado com o nome do seu então mestre, ficando intitulado Terno de Katopês<sup>25</sup> João do Lino Mar.

De acordo com a administração da prefeitura de Bocaiúva, a transformação desses grupos em associações juridicamente constituídas iria ajudar no repasse de verbas para a realização dos festejos de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, além da possibilidade de realização de trabalhos socioculturais para a manutenção das tradições desses Ternos Catopês de Bocaiúva.

As décadas de 1980 e 1990 foram fundamentais para afirmação da identidade dos catopês de Bocaiúva. Nessas décadas, o Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, por meio do seu Mestre, João Besouro, manteve as características das danças, dos cantos, dos festejos e dos instrumentos que continuaram a ser feitos de madeira, couro, prego, corda e cipó, sendo trabalhados até os dias de hoje (FIG. 07).

---

<sup>25</sup> Não foi possível verificar os motivos que levaram a prefeitura e os cartórios da cidade de Bocaiúva a registrar o termo Catopê com grafia diferente. Entretanto, supomos que esta grafia tenha sido escolhida mais pela plasticidade e “beleza” que por ser a grafia utilizada nesse período [não seria um sinal de ‘modernidade’?].



FIG. 07 – Tambores dos Ternos de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

O ano de 2004 representou uma das mais profundas mudanças no Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, bem como na estrutura dos Catopês de Bocaiúva. Com o falecimento do Mestre João Besouro, em 12 de outubro desse ano, dia de Nossa Senhora Aparecida, o Terno passou a ser chefiado por sua filha<sup>26</sup>, Lucélia Pereira, tornando-se a primeira mulher a chefiar um Terno de Catopês no Norte do Estado de Minas Gerais. Segundo Mendes (2004), a tradição congadeira de escolha do próximo Mestre se dá, geralmente, pelo Mestre atual. O Mestre “captura entre os membros de seu grupo aquele capaz de dar continuidade às práticas, aos valores da manifestação, e que vai garantir sobrevivência ao que vem sendo mantido pela tradição” (MENDES, 2004, p. 84).

Da mesma maneira, nos Ternos de Catopês da cidade de Bocaiúva a escolha de Lucélia Pereira como a nova comandante do Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito partiu do desejo do Mestre João do Lino Mar. A decisão do Mestre João foi acatada e respeitada por todos os integrantes do grupo, mesmo não sendo comum a presença de uma

---

<sup>26</sup> Lucélia Pereira é neta de João do Lino Mar. Entretanto, foi criada por Seu João desde que nascera e era considerada como filha pela família.

mulher na “guia” e comando de qualquer grupo de Congada em Minas Gerais. Segundo Mestre Lucélia (2009), a dificuldade de guiar um Terno de Catopês, pelo fato de ser a primeira mulher a assumir o comando, foi superada pela devoção e pelo respeito conquistado dentro do grupo, além da grande importância que a palavra e a imagem do seu pai, Mestre João Besouro, teve durante todos os anos em que foi Mestre desse Terno de Catopês.



FIG. 08 – Mestre Lucélia, segurando o seu filho João Pedro com apenas nove meses.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

O Terno de Catopês Nossa Senhora do Rosário e São Benedito tem hoje cerca de 40 integrantes, composto por homens, mulheres, adolescentes e crianças (meninos e meninas), de diversos bairros da cidade de Bocaiúva. Entretanto, esse número varia constantemente com a frequência de alguns catopês que não moram mais em Bocaiúva, e retornam à cidade apenas para os festejos de Nossa Senhora do Rosário.



FIG. 09 – Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.  
 Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

Esse Terno tem como obrigação<sup>27</sup> a realização dos festejos de São Benedito, que acontece normalmente no mês de abril, e de Nossa Senhora do Rosário, que acontece no mês de outubro. Ainda, participa de encontros culturais, festivais de cultura e festas populares em diversas cidades do Norte de Minas, Vale do Jequitinhonha e região Central do Estado de Minas Gerais, sendo um dos mais importantes esteios de preservação da cultura popular do Estado, como apontado por Déia Trancoso (2008)

### 1.3.3 Terno do Divino Espírito Santo

O Terno do Divino Espírito Santo foi criado em 1946, a partir da divisão do Terno de Nossa Senhora do Rosário (como já informamos acima), sendo composto por pessoas que dançavam no Terno comandado por Sebastião Sanforosa. Esse Terno teve como seu primeiro

<sup>27</sup> Encaramos essa obrigação na perspectiva de Marcel Mauss (1981), como obrigações morais, onde os sujeitos se obrigam moral e mutuamente para a manutenção do vínculo existente entre eles e a realização de sua tradição.

Mestre João Pretinho, um dos principais dançantes do antigo Terno de Nossa Senhora do Rosário, e que comandou o grupo até o início da década de 1980.

Nesse período de chefia, João Pretinho se mostrou uma pessoa conservadora, procurando manter todas as tradições assim como aprendeu em convívio com o Mestre Sebastião Sanforosa. Entretanto, o Terno sempre teve muita dificuldade para realizar os festejos, para manter as suas tradições e conseguir uma coesão do grupo, principalmente pelas condições financeiras dos participantes do Terno e pela precariedade de seus instrumentos e indumentárias. Dessa maneira, as mudanças que acabaram afetando a vida do Terno do Divino aconteceram de uma forma muito mais estrutural que aquelas que afetaram o Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

O Terno do Divino Espírito Santo, ainda sob comando de Mestre João Pretinho, também assumiu a presença de mulheres no seu corpo de dançantes. Segundo Mestre Jocil, isso aconteceu para que a tradição não morresse, já que os homens não estavam dando continuidade na vida da devoção (MESTRE JOCIL, 2009). Contudo, as mulheres não tiveram uma diferenciação nas roupas, utilizando a mesma vestimenta dos homens: calças brancas com blusas na cor vermelha, cor do Divino Espírito Santo.

Na década de 1970, a influência do poder eclesiástico e do poder executivo também atingiu o Terno do Divino Espírito Santo. O grupo foi registrado como uma Associação de caráter sociocultural sem fins lucrativos, recebendo Estatuto Social, Regimento Interno e CNPJ. Assim como no Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, essa constituição jurídica auxiliaria no repasse de verbas para realização da festa do Divino Espírito Santo e na manutenção desse grupo.

No início da década de 1980, mais precisamente em 1984, com o falecimento do Mestre João Pretinho, o seu contramestre, Jocelino Rodrigues, passou a comandar o Terno do Divino Espírito Santo. Mestre Jocil assumiu o comando procurando preservar as suas tradições, permitindo às pessoas do grupo a participação nas festas em devoção ao Divino Espírito Santos e nas demais festas na cidade e na região, até então privilégio conquistado apenas pelo Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.





FIG. 10 – Mestre Jocil.

Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

No final da década de 1980 e início da década de 1990 aconteceu uma das mais significativas mudanças na estrutura do Terno de Catopês do Divino Espírito Santo. A prefeitura de Bocaiúva repassou a esse grupo instrumentos de metal e película sintética, em contraste aos instrumentos tradicionais de madeira e couro, para que o Terno do Divino tivesse condições de preservar a sua tradição. Essa mudança acarretou a transformação da estrutura sonora do grupo, diferenciando e destacando esse grupo tanto na cidade de Bocaiúva quanto nos outros municípios que passou a visitar.

A década de 1990 e a primeira década do século XXI representaram o fortalecimento desse grupo e sua difusão por cidades do Norte de Minas e Vale do Jequitinhonha. Isso também se deveu ao bom relacionamento do seu Mestre, Jocelino Rodrigues, com as administrações públicas da cidade de Bocaiúva. Segundo Mestre Jocil (2009), especialmente após a gestão executiva do prefeito Alberto Caldeira (2000 – 2008), o

grupo conseguiu um apoio que permitiu a compra de congas, roupas e mais instrumentos para o grupo, facilitando a continuação de suas práticas festivas e a manutenção do grupo.

Desde o ano de 2006, a partir de ação da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim, a Festa do Divino Espírito Santo, comandada por esse Terno, passou a aceitar como festeiros a presença de escolas, descaracterizando a idéia de uma pessoa como festeiro, mas fortalecendo a realização da festa e, conseqüentemente, da sua tradição. Isso tem garantido a realização de festas pomposas, com grande presença de público.

O Terno de Catopês do Divino Espírito Santo tem hoje aproximadamente 45 integrantes, composto por homens, mulheres, jovens, adolescentes e crianças (meninos e meninas) de diferentes bairros da cidade de Bocaiúva, mas concentrando a sua atuação nos bairros Beija Flor e Esplanada. Da mesma forma como acontece com o Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, esse número varia constantemente.



FIG. 11 – Terno de Catopês do Divino Espírito Santo.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

O Terno de Catopês do Divino Espírito Santo realiza a festa do Divino na cidade de Bocaiúva, que acontece normalmente no mês de junho, juntamente com o período de pentecostes. Além dos festejos da cidade de Bocaiúva, o Terno participa de outras festas pelo Norte de Minas e de festivais culturais pelo Vale do Jequitinhonha, apresentando a sua manifestação tradicional e a sua devoção.

#### 1.4 OS CATOPÊS DE BOCAIÚVA E SUAS RELAÇÕES COM A SOCIEDADE

Diferentemente da maioria dos grupos de Congado do Estado de Minas Gerais, que se caracterizam por formar Comunidades de negros em um espaço da cidade (como é o caso dos Arturos e do Jatobá na região central do Estado), os Ternos de Catopês de Bocaiúva sempre estiveram presentes no espaço urbano da cidade, espalhados por diversos bairros, independentemente da distância com o centro dos festejos, a Igreja Matriz do Senhor do Bonfim. Isso possibilitou uma peculiaridade no relacionamento estabelecido com as pessoas da cidade.

Essa relação entre os Ternos de Catopês e a sociedade bocaiuense pode ser entendida com base em dois eixos: o diacrônico, relacionado com a própria história da cidade e dos Catopês; e o sincrônico, relacionado com as mudanças ocorridas nas formas de abordagem nos últimos anos.

Diacronicamente é preciso entender que a formação da sociedade bocaiuense esteve relacionada, desde o princípio, à religiosidade do catolicismo cristão. O mito da imagem do Senhor do Bonfim, como principal fato da construção dessa sociedade, ainda hoje é contado e celebrado por todas as pessoas da cidade. Pedimos licença para apresentar um pequeno resumo dessa história:

Não sabemos como aconteceu, mas conta a tradição que uma imagem de Cristo Crucificado, que o povo fervorosamente chama de Senhor do Bonfim, vinha do Portugal para a Bahia em fins do século XVIII. Levaram-na até o Rio de Janeiro para, de lá, ser trazida até a Bahia. As estradas eram inóspitas, improvisadas pelos bandeirantes e as pessoas que transportavam a imagem eram tropeiros. Ao passar por aqui, pararam debaixo de uma gameleira para descansar, refazer as forças e gozar a sombra hospitaleira da árvore. Quando decidiram prosseguir viagem, não conseguiram levantar a imagem, que ficou muito pesada. Avisadas do fato, as pessoas do povoado entenderam que a imagem, ou melhor, Aquele que a imagem representava, queria que ela ficasse aqui para abençoar e acompanhar a vida do povo. Construíram um santuário modesto para ela e o Senhor do Bonfim ficou sendo o padroeiro do povoado que hoje é a cidade de Bocaiúva (VIEIRA, 2008, p.7-8).

As Festas religiosas, especialmente a Festa do Senhor do Bonfim, tornaram-se as principais atividades de reunião e relacionamento entre as pessoas. Durante esses festejos eram (e ainda são) celebrados casórios, batizados, honrarias e outras atividades sociais, que valorizam a imagem das famílias, e desse povo de fé e devoção.

Com o crescimento do povoado, sua transformação em cidade e o surgimento de uma população economicamente ativa vinculada à criação de gado, agricultura e comércio (RIBEIRO, 1988), a fixação de um contingente de mão de obra servil, em sua grande maioria negra ou descendente de negros escravos, passou a ser bastante expressiva.

Essa população, à margem da sociedade bocaiuvense daquela época, foi a responsável pelo surgimento do culto a Nossa Senhora do Rosário. Conforme nos aponta Gomes e Pereira (1988), esse contexto social não foi diferente do vivenciado pelos negros em todo o Estado de Minas Gerais, pois esses grupos participam de uma realidade social “que tem como moldura a realidade de um passado étnico, histórico e social que lhe permite projetar uma imagem reveladora de si mesma” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 134).

Mesmo que a Igreja e os senhores fossem contrários às manifestações religiosas dessa população, que se diferenciavam em forma e conteúdos das realizadas por eles, não houve impedimento de realização desses cultos. Entretanto, a dificuldade encontrada para realização dos festejos de Nossa Senhora do Rosário fazia com que a manifestação fosse encarada como uma das menores e menos abastadas festas religiosas da cidade.

A complexidade das relações entre os Catopês e a sociedade bocaiuvense dava-se num processo de visibilidade e invisibilidade social. Durante os festejos a Nossa Senhora do Rosário, os integrantes dos Ternos de Bocaiúva tornavam-se visíveis à sociedade, que contribuía financeiramente para a realização da Festa. Todo o restante do ano, os participantes dos Ternos de Catopês tornavam-se invisíveis à sociedade, pois voltavam às práticas servis, condicionadas por sua posição social.

Com o tempo, a Festa dos Catopês foi sendo assimilada pela sociedade bocaiuvense, que passou a participar ativamente de sua dinâmica ritual, especialmente por tornarem-se mordomos e festeiros e, conseqüentemente, reis e rainhas do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Dessa maneira, o processo de visibilidade e invisibilidade passou a ser menos aparente, ainda que permanecesse. Essa aproximação dos Catopês com a sociedade bocaiuvense promoveu a constituição de *laços fortes* nessas relações, o que propiciou a melhoria das condições dos Catopês para a realização dos festejos.

Sincronicamente é importante perceber a importância que os Ternos de Catopês têm para a sociedade bocaiuvense, como também a importância que hoje é dada pelos Catopês

à participação da sociedade na vida dos Ternos. Os Catopês representam uma das mais importantes marcas culturais da cidade de Bocaiúva; e a sociedade tem, a cada ano, papel fundamental para a realização dos festejos de São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário.

O reconhecimento da importância dessa manifestação para a Identidade Cultural do município cresce na medida em que a sociedade participa das práticas religiosas e culturais desses grupos. A dimensão da valorização passa, também, pela importância dada pelos historiadores, educadores, políticos e agentes culturais do município a essa expressão como uma manifestação da cultura local e parte da história dessa mesma sociedade. No entanto, Queiroz (2005) afirma que essa valorização social não representa uma idéia de conhecimento real sobre a manifestação dos Ternos de Catopês. Para ele,

Os aspectos históricos e culturais definidores da manifestação e da sua importância na vida de seus praticantes são desconhecidos pela maioria da população. As particularidades de cada grupo e as bases características do enredo, da fé, da devoção e da prática performática com os seus valores e significados que fazem de cada Terno único, não fazem parte da perspectiva que, de maneira geral, os membros da sociedade têm sobre a manifestação. Os moradores julgam e concebem os grupos a partir de uma visão genérica de “algo tradicional”, do “folclore”, que tem visibilidade e importância para a sociedade e que, portanto, merece se preservada (QUEIROZ, 2005, p. 93).

Nesse sentido, a complexidade dos fatores sociais que marcam a vida dos Catopês de Bocaiúva e caracterizam a sua expressão ainda é invisível para grande parte da sociedade bocaiuvense. Assim, é possível perceber que não há conhecimentos específicos sobre essa manifestação e, tampouco, sobre os traços identitários que caracterizam cada um dos Ternos de Catopês de Bocaiúva.

De acordo com Queiroz (2005), acreditamos que essa relação da sociedade bocaiuvense com os Ternos de Catopês evidencia um paradoxo: por um lado a sociedade demonstra consideração sobre a importância dos Ternos de Catopês para a identidade da cultura da cidade; por outro ela demonstra a falta de conhecimentos acerca do verdadeiro significado dessa manifestação. Ainda assim, os Catopês apontam, constantemente, a importância que a sociedade tem para a manutenção das práticas culturais. Segundo Mestre Lucélia (2009), as pessoas que colocam os seus nomes no sorteio para mordomo ou festeiro dão condições para que os festejos aos santos aconteçam e, dessa maneira, para que a tradição dos Ternos de Catopês não acabe. Outro fator importante é a própria interferência da sociedade na forma de se apresentar dos Catopês. De acordo com Queiroz (2005), por se tratar

de uma manifestação que acontece na rua, espaço em que o público está presente, existe, por parte dos Catopês, uma considerável

[...] preocupação sobre o que os espectadores vêem, escutam e comentam sobre cada grupo. Dessa forma, o fato da sociedade considerar os Ternos importantes para a cultura da cidade, do público ver e comentar sobre cada Terno e sua forma de organização e estruturação gerais [...] cria para a manifestação um ambiente adequado em que a sua prática performática pode acontecer de forma contextualizada com a perspectiva social do meio onde ela se desenvolve e do qual ela é e faz parte (QUEIROZ, 2005, p. 98).

Apesar de reconhecer que muitas pessoas não compreendem os valores e as particularidades das manifestações dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, Mestre Lucélia acredita que quando as pessoas têm a oportunidade de conhecer a manifestação com todas as suas peculiaridades (práticas rituais, Festas, cantos, danças), passam a valorizar não apenas o que vêem, mas também toda a importância que os Ternos de Catopês têm para a sua própria Identidade Cultural.

A pessoa quando ela tem oportunidade de conhecer ela começa a valorizar. Você não valoriza o que você não conhece não, não é? E isso que você tá aprendendo, que eu também na medida que a gente vai contando a gente vai aprendendo mais, isso a gente passa, essa nossa herança, essa nossa bagagem, isso a gente passa pras outras pessoas e essas pessoas, a partir daquilo que elas entenderam elas vão ter aquela visão diferente; por isso é importante ensinar, porque as pessoas vão passar a aprender e a valorizar (MESTRE LUCÉLIA, 2007).

Percebemos, por meio da fala da Mestre Lucélia, que os Ternos de Catopês valorizam a informação, principalmente por meio da sua transmissão oral, como tradicionalmente vem acontecendo durante a sua história. Eles acreditam que ela é a melhor maneira de preservar a sua tradição e permitir que mais pessoas possam participar dos festejos em devoção a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo.

Contudo, o que nos interessa neste estudo é compreender as particularidades e singularidades presentes no Ritual Festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva. É nossa intenção descrever os procedimentos adotados pelos grupos para a realização dos festejos, bem como as etapas desse Ritual e funções de cada agente em sua dinâmica.

Para tanto, sabemos da necessidade de definir conceitos que nos auxiliem na leitura do Ritual Festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, auxiliando a compreensão e interpretação das dinâmicas desse ritual a partir das percepções dos sujeitos participantes.

**CAPÍTULO II**  
**ALUMEIA! CONCEITUANDO O RITUAL FESTIVO NO UNIVERSO**  
**CONGADEIRO<sup>28</sup>**

*Alumeia! Alumeia! Alumeia!*  
*Os pretinhos do Rosário, Alumeia!*  
*Viva Nossa Senhora, Alumeia!*  
*Senhora do Rosário, Alumeia!*  
*Com seus santos pretinhos, Alumeia!*  
*Os pretinhos do Rosário, Alumeia!*  
 (Canto do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário  
 e São Benedito de Bocaiúva/MG)

Ao observarmos os Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG duas questões saltam aos nossos olhos como elementos integradores de todo o saber-fazer desses sujeitos: a Festa, elemento que congrega todo o grupo social e para o qual todas as ações cotidianas do grupo são destinadas; e o Ritual, que engendra as práticas dos saberes-fazer e que compõem as etapas e dinâmicas das ações individuais e/ou sociais durante a realização da Festa.

É exatamente da dinâmica ritual sobre as práticas e ações de saberes-fazer realizados pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva durante a Festa (ou, nesse caso, durante as festas de São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário na cidade de Bocaiúva) que trataremos. Para tanto, buscamos, a partir de um olhar etnocenológico<sup>29</sup> e da análise antropológica de rituais (PEIRANO, 2000; 2006), compreender o conceito de Festa e de Ritual para, então, desenvolvermos o nosso argumento acerca do Ritual Festivo nos Ternos de Catopês de Bocaiúva.

---

<sup>28</sup> A escolha do título desse capítulo parte de uma história contada por Lucélia Pereira, Mestra do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito da cidade de Bocaiúva/MG, acontecida na década de 1970 na casa de uma das juízas perpétuas da Festa de Nossa Senhora do Rosário e que ilustra a questão simbólica e a força que a prática Ritual tem para esses sujeitos. Segundo Lucélia Pereira, na casa de uma das juízas perpétuas da Festa de Nossa Senhora do Rosário havia um presépio cuja luz, por muito tempo, já não funcionava. Durante uma das visitas que o Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário realizou durante a Festa daquele ano à casa dessa juíza, essa música foi cantada no ritmo do dobrado. A euforia dos Catopês, aliada à fé da juíza perpétua, fizeram um milagre acontecer: quando o refrão foi cantado pela primeira vez as luzes do presépio piscaram; quando foi cantado pela segunda vez, ainda com mais força, mais euforia e mais fé, as luzes do presépio acenderam. Desde então, em toda chegada de visita à casa do Festeiro (hoje já não existem juízes e juízas perpétuas de Nossa Senhora do Rosário) essa música é tocada e cantada, celebrando a abertura das práticas da Festa e, conseqüentemente, do Ritual, pelo Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito de Bocaiúva/MG.

<sup>29</sup> Encaramos a etnocenologia neste trabalho como uma proposta teórico-metodológica capaz de desenvolver o olhar e posturas necessários no campo de pesquisa, identificando e qualificando a pesquisa em artes do espetáculo e suas questões compartilhadas, como é o caso da Festa e do Ritual. Para melhor compreender essa questão, indicamos a leitura da seção de Introdução deste trabalho.

Como Damatta (1997, p. 37), acreditamos que os rituais nos possibilitam “estudar o mundo social tomando como ponto de partida as relações entre seus momentos mais importantes: o mundo cotidiano e as festas; a rotina e o ritual; a vida e o sonho; a personagem real e a paradigmática”.

A compreensão dos conceitos de Mito e Rito é que fundamentará a nossa discussão sobre os assuntos que estaremos abordando neste trabalho: Festa e Ritual. É nesse sentido que se faz necessária a discussão inicial acerca da conceituação desses dois elementos.

De acordo com Mircea Eliade, o Mito é “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 2006, p. 11). Para o autor, a principal função do Mito está na sua capacidade de poder revelar as “histórias verdadeiras” sobre a vida dos Entes Sobrenaturais, ensinando aos sujeitos do tempo moderno os atos e acontecimentos que aconteceram *in principio*. O Mito seria uma narrativa dos acontecimentos em um instante primordial e atemporal, o que Eliade (1991) trata como *tempo sagrado*. Esse tempo mítico ou sagrado diferencia-se qualitativamente do tempo cotidiano, seja em sua duração, seja em suas características de sacralização, seja em sua continuidade atemporal. Essa “história narrada” pode ser compreendida como um conhecimento socialmente constituído e que sempre estará acompanhado de um poder mágico-religioso.

Eliade (2006) ainda complementa a conceituação sobre Mito, argumentando sobre suas qualidades a partir da apresentação de cinco pontos necessários à sua compreensão, como podemos ver a seguir:

1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa História é considerada absolutamente *verdadeira* (porque se refere a realidades) e *sagrada* (porque é a obra dos Entes Sobrenaturais); 3) que o mito se refere sempre a uma ‘criação’, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, conhecendo o mito, conhece-se a ‘origem’ das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento ‘exterior’, ‘abstrato’, mas de um conhecimento que é ‘vivido’ ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual serve de justificação; 5) que de uma maneira ou de outra, ‘vive-se’ o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados (ELIADE, 2006, p. 21-22).

É sobre a vivência do Mito que repousa o nosso interesse. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a narrativa de um Mito possibilita a reatualização de todas as formas do *tempo sagrado* conforme vão sendo apresentadas durante a fala. Daí a importância da



narrativa acontecer em momentos sagrados, no entretempo da vida cotidiana ou, se assim melhor entendermos, nos momentos extracotidianos. Conforme nos aponta Eliade (1991), a constatação de que a narrativa de um mito deve ser realizada em momentos especiais parte da idéia de considerar que existe consequência tanto para aquele que narra quanto para aqueles que o ouvem, já que os mitos se tornam *verdadeiros* por serem *sagrados* e por falarem de seres e acontecimentos *sagrados*.

Viver o Mito refere-se tanto ao ato de narrar ou ouvi-lo, como também de praticar as ações apresentadas durante a narrativa. De acordo com Malinowski (*apud* Eliade, 2006), a vivência do Mito refere-se ao ato de reviver a realidade primeira, satisfazendo as necessidades religiosas, aspirações morais, imperativos da ordem social ou mesmo exigências práticas que cada sociedade/grupo social apresenta em suas mais íntimas questões. Ainda, Malinowski irá pontuar que o conhecimento da realidade mitológica vivida revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los e os caminhos que devem seguir.

Segundo Eliade (2006, p. 22),

‘Viver’ os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente ‘religiosa’, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. A ‘religiosidade’ dessa experiência deve-se ao fato de que ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado de presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez*.

É a experiência desse *tempo sagrado*, em correlação com a realidade humana, que confirma, portanto, as idéias de *realidade*, *verdade* e *significação* dentro de uma abordagem mitológica sobre o mundo. E esse valor, como assegura Eliade (2006, p. 124), é periodicamente reconfirmado pelos rituais. Para ele,

A rememoração e a reatualização do evento primordial ajudam o homem ‘primitivo’ a distinguir e reter o *real*. Graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como *fixo* e *duradouro* no fluxo universal. Através da repetição periódica do que foi feito *in illo tempore*, impõe-se a certeza de que algo *existe de uma maneira absoluta*. Esse ‘algo’ é ‘sagrado’, ou seja, transumano e transmundano, mas acessível à experiência humana. A ‘realidade’ se desvenda e se deixa construir a partir de um nível ‘transcendente’, mas de um ‘transcendente’ que pode ser vivido ritualmente e que acaba por fazer parte integrante da vida humana.

O Rito se processa a partir da noção de imitação dos gestos dos ancestrais míticos. Contudo, essa imitação não pode ser traduzida em uma repetição eterna da mesma coisa, haja vista entendermos que há uma mobilidade e uma dinâmica inerentes aos processos e práticas rituais, o que modifica e reatualiza as formas e práticas sociais conforme o transcorrer da história. Nessa perspectiva, concordamos com Eliade (2006) quando aponta que “[...] os mitos na realidade incitam o homem a criar, e abrem continuamente novas perspectivas para o seu espírito inventivo” (ELIADE, 2006, p. 125).

A realização do Rito força o homem a transcender os limites de suas práticas, já que o obriga<sup>30</sup> à realização dos atos e dos passos dos seus ancestrais míticos. É essa posição especial do homem em relação ao Rito que pode permitir a compreensão da profundidade da verdade do próprio gesto, em que ação transforma-se em símbolo de algo maior que apenas o encontro.

Segundo Turner (1974), os símbolos produzidos durante a ação ritual possuem propriedades diversificadas: *condensação*, quando aglutinam os conhecimentos produzidos pelos sujeitos em suas ações rituais; *unificação de referentes díspares*, quando consegue relacionar diferentes elementos em uma mesma ótica; e *polarização de significados*, quando confirma a idéia do significado das ações rituais. Para o autor, um símbolo é multívoco e não unívoco, ou seja, pode representar muitas coisas ao mesmo tempo.

De acordo com Eliade (1991), os símbolos produzidos dentro de uma ação ritual podem ser transformados em imagens arquetípicas que, diversamente vividas e valorizadas conforme as possibilidades culturais de cada sociedade e/ou grupo social, podem constituir-se como aberturas para o mundo trans-histórico, para o *tempo sagrado*. Os símbolos produzidos pelo Rito podem revelar as representações dos fenômenos sociais, como também aquelas ligadas às comovisões da sociedade/grupo social.

[...] a função de um símbolo é justamente revelar uma realidade total, inacessível aos outros meios de conhecimento: a coincidência dos opostos, por exemplo, tão abundantemente e *simplesmente* expressada pelos símbolos, não é *visível* em nenhum lugar do Cosmos e não é acessível à experiência imediata do homem, nem ao pensamento discursivo (ELIADE, 1991, p. 177).

A compreensão do simbolismo em uma ação ritual acontece pelo fato deste acrescentar um novo valor a um objeto ou uma ação, sem minimizar os valores primeiramente

---

<sup>30</sup> O conceito de obrigação ao qual nos referimos nesse trabalho é aquele abordado por Marcel Mauss (1974) em seu *Ensaio sobre a Dádiva*, no qual busca entender a obrigação como uma relação de confirmação dos afazeres entre os sujeitos morais. Trata-se, portanto, de uma obrigação moral onde os sujeitos se obrigam mutuamente conforme as relações sociais estabelecidas entre si.

indicados, tornando a leitura desse determinado objeto aberta e suscetível às condições de formação do sujeito que procederá à sua leitura. O pensamento simbólico permite que os objetos utilizados em uma ação ritual estejam sempre em correspondência e assimilação com sua própria existencialidade (ELIADE, 1991). Ainda, segundo Damatta (1997), assim como o discurso simbólico, o Ritual pode destacar aspectos da realidade, tornando alguns elementos do mundo social mais presentes que outros.

[...] tanto no simbolizar quanto no ritualizar – e sabemos, graças sobretudo à obra de Victor Turner, que os dois processos ‘vão juntos’ – temos um fenômeno de consciência, isto é, de colocar-se em alerta. Esse, de fato, é o único denominador comum que posso observar no chamado mundo dos ritos, constituído de um número infinito de qualificações. Desse modo, o ritualizar, como o simbolizar, é fundamentalmente deslocar um objeto de lugar (DAMATTA, 1997, p. 99).

Entendemos, portanto, como Damatta (1997), que o Rito deve ser percebido por meio de uma dialética entre as práticas cotidianas e extraordinárias, juntamente com o processo de compreensão das simbologias presentes nas formas de expressão de determinada sociedade e/ou manifestação do grupo social. Nesse sentido, compreendemos a importância de considerar duas características inerentes ao Rito: a primeira refere-se ao fato de o Rito compreender uma ação coletiva; a segunda é o fato de apresentar uma dinâmica em sua realização, sendo tanto veículo da permanência como da mudança.

Até aqui, priorizamos a definição de Mito e Rito separadamente. Contudo, não acreditamos em uma leitura dissociada. Ainda que a literatura tenha confirmado a separação desses dois tópicos, associando os mitos ao pensar e os ritos ao viver (e com esse distanciamento afirmava uma superioridade do Mito, que seria um pensar pleno intimamente ligado à língua, sobre o Rito, que se relacionava com a prática das ações narradas pelo próprio Mito), buscamos como Damatta (1997), estudá-los conjuntamente, por acreditarmos que ambos permitem a reflexão alternativa do mundo real e do mundo simbólico.

É justamente sobre esse estudo, baseado na análise antropológica de rituais (como proposto por Mariza Peirano (2000; 2006)) e em um olhar e postura etnocenológicos no campo de pesquisa (como apresentado nas leituras de Bião (2009) e Oliveira (2008)), que repousam os processos de uma interpretação sobre o Mito e o Rito no universo congadeiro dos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG. Segundo Peirano (2006), é imprescindível considerar que o *dito* também é o *feito*, e que ambos fazem parte de uma mesma ação.

A interpretação que propomos neste trabalho segue a mesma idéia que Peirano (2000) aponta sobre a análise antropológica de rituais: considerar os elementos e aspectos que

tornam imprescindíveis uma leitura que pode resumir, expandir, suportar ou encorajar os conhecimentos presentes nas manifestações de uma sociedade e/ou grupo social. Considerando o pensamento de Peirano, é possível entender que a relação entre Mito e Rito pode também estar presente nessa interpretação. Segundo a autora, as narrativas podem tornar-se uma opção retórica para alguns antropólogos durante a análise de eventos e de pressupostos básicos da vida social, ainda que de maneira menos consciente. Assim, é possível compreender que “a análise de rituais e de eventos tem uma afinidade eletiva com a opção pela diferença – que é preciso em sua enorme potencialidade” (PEIRANO, 2000, p. 24).

Neste capítulo, buscamos definir o Rito por meio de uma interpretação da performatividade presente nas práticas e processos que compreendem a dinâmica ritual. Dessa maneira, consideramos este estudo sobre o Ritual juntamente com a leitura da Festa, especialmente a Festa Religiosa fundada numa proposta de um catolicismo popular, considerando que todo ato cerimonial, que também é Ritual, contém, constrói ou elabora ações dramáticas que vão diferenciar e contrastar as ações do mundo cotidiano com aquelas do mundo extraordinário. De acordo com Damatta (1997), observar o Ritual por essa ótica é compreender que a relação entre as práticas e processos rituais e o drama (que possibilita a tomada de consciência do mundo social) aconteceria de forma mais coerente do que apenas a leitura de alguns componentes mágicos ou místicos presentes nas manifestações das sociedades e/ou grupo social.

[...] tanto os personagens quanto os rituais são criações sociais, refletindo ambos os problemas e dilemas básicos da formação social que os engendra. O mito e o ritual seriam, deste modo, dramatizações ou maneiras cruciais de chamar a atenção para certos aspectos da realidade social, facetas que, normalmente, estão submersas pelas rotinas, interesses e complicações do cotidiano (DAMATTA, 1997, p. 42).

Buscando fundamentar o nosso discurso, propomos, então, uma análise da conceituação de Ritual (considerando tanto o Rito como o Mito presentes conjuntamente nas práticas e processos rituais), para entendermos o seu comportamento em relação à performatividade.

## 2.1. A ANÁLISE ANTROPOLÓGICA DE RITUAIS: UMA INTERPRETAÇÃO DAS PRÁTICAS E PROCESSOS

Os estudos acerca do Ritual fundamentaram-se a partir das temáticas abordadas pela antropologia moderna<sup>31</sup> acerca das teorizações de determinados acontecimentos e eventos relacionados à vida social, especialmente aqueles que se referem às práticas e processos humanos que se repetem ciclicamente de maneira muito específica em uma determinada sociedade ou grupo.

Historicamente, podemos observar dois modos de estudos acerca dos rituais. O primeiro refere-se à proposta de tomá-los como uma resposta a fatores concretos, ou seja, perceber o seu momento de chegada e, com isso, o seu ponto final com os resultados dos processos vivenciados. O segundo toma tanto o que vem antes quanto o que vem depois do ponto de chegada, ou seja, a sua trajetória completa (como nos ensinou Van Gennep, 1966). Privilegiamos aqui o estudo das práticas e processos que consideram todo o aparato necessário para a realização do Ritual.

A separação heurística entre os dois níveis de estudos acerca de Ritual (como indicados acima), ainda que Durkheim tenha insistido na necessidade de incluir atos de sociedade no estudo do domínio social e Mauss tenha visto a magia como uma forma individual privilegiada do fenômeno coletivo, colocou os mitos associados às representações e os ritos às relações empíricas.

A busca pelo entendimento e conceituação das práticas e processos rituais levou vários estudiosos como Malinowski, Radcliffe-Brown e Hobsbawm a desenvolverem técnicas específicas de abordagem metodológica, fundamentando a etnografia como ferramenta própria do estudo de campo.

[...] na antropologia, a prova da análise está nos exercícios etnográficos. É quando se percebe que rituais e certos eventos etnográficos ampliam, acentuam, sublinham o que é comum em uma sociedade ou um grupo, trazendo, como consequência, o fato de que o instrumental analítico utilizado para o exame de rituais mostra, aí, sua serventia plena (PEIRANO, 2006, p. 4).

Esse empreendimento para compreensão do Ritual e de suas práticas e processos constituía “uma região privilegiada para se penetrar no coração cultural de uma sociedade, na sua ideologia dominante e no seu sistema de valores” (DAMATTA, 1997, p. 29), permitindo aos estudiosos um completo entendimento da vida social. Ainda segundo Damatta (1997), foi

---

<sup>31</sup> Chamo de antropologia moderna aquela desenvolvida nos estudos de Malinowski, Radcliffe-Brown e Hobsbawm, que definiram os aspectos e técnicas de práticas etnográficas.

com Bronislaw Malinowski, o grande argonauta da antropologia moderna, que os estudos sobre o Ritual ganharam a dimensão de poder responder sobre as “necessidades básicas e primárias, que determinam uma resposta humana e forçam o grupo na direção de uma invenção da cultura” (DAMATTA, 1997, p. 34).

No trabalho da professora Mariza Peirano (2000; 2006) percebemos um esforço para elaboração de uma reconstituição histórica sobre os estudos de Ritual. Nesse trabalho, a autora também desenvolve argumentos acerca do conceito de Ritual e sobre suas relações com as práticas e técnicas de pesquisa em antropologia. Para ela, o Ritual pode ser percebido como fenômeno peculiar de uma sociedade, capaz de fornecer ao seu cuidadoso observador um instrumental para compreender as visões de mundo (cosmologias) da sociedade e/ou grupo estudado. Sua opinião é a mesma de Mônica Wilson (*apud* TURNER, 1974), que percebe nos rituais a capacidade de revelar o nível mais profundo dos valores humanos, possibilitando a compreensão da constituição das sociedades humanas.

Para Peirano, em princípio as proposições para compreensão do Ritual nessa perspectiva etnográfica remetem às definições propostas pelos interlocutores/pesquisadores<sup>32</sup> em suas práticas e processos que eram possíveis de serem percebidas de maneira peculiar, distinta e específica. Com o desenvolvimento das técnicas teórico-metodológicas da antropologia, o Ritual deixou de ser um objeto, um tópico de estudo ou um tipo de comportamento para fundamentar-se como abordagem teórica. É nessa perspectiva, de perceber o ritual como uma abordagem, uma ferramenta teórico-metodológica para os estudos sociais, que a autora afirma que

Rituais podem ser vistos como tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados, mais estáveis e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos narrativos – eles possuem uma certa ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, uma eficácia *sui generis*, e uma percepção de que são diferentes. Neste sentido, eventos em geral são, por princípio, mais vulneráveis ao acaso e ao imponderável, mas não desprovidos de estrutura de propósito, aspectos que ficam mais evidentes se o olhar do observador foi previamente treinado nos rituais. Os rituais tornam-se, assim, uma ‘escola’, um treino, de aprendizado analítico (PEIRANO, 2006, p. 3).

Peirano também aponta que, ao permitir uma definição menos rígida de Ritual, estudiosos perceberam que as relações entre os eventos sociais tornaram-se mais flexíveis, possibilitando uma prática etnográfica mais eficaz entre os interlocutores e os pesquisadores.

---

<sup>32</sup> Consideramos o pesquisador como personagem relevante na escolha dos acontecimentos que são significativos na investigação proposta, sendo ele o responsável pela construção e definição das práticas e processos que serão pontuados como elementos fundamentais na leitura dos rituais.

Os estudos que pretenderam conceituar o Ritual seguiram duas direções teóricas: a primeira baseada na perspectiva durkheimiana, que compreende o Ritual como “atos de sociedade” por meio das quais são reveladas visões das sociedades, ampliando, acentuando e sublinhando o que é comum em uma sociedade e/ou grupo social; a segunda refere-se à leitura leachiana<sup>33</sup>, que percebe o Ritual como “atos de comunicação simbólica” por meio das quais as sociedades atuam, emitindo mensagens simbólicas sobre si mesmas.

Ao perceber os rituais como “atos de sociedade”, Durkheim (1996) procurava compreender como eles podem revelar visões de mundo dominantes ou conflitantes de determinados grupos e/ou sociedades. Nessa perspectiva, e assim como afirma Turner (1974), o ponto mobilizador de um Ritual seria o paradoxo entre o que é bom (na teoria) e mau (na prática); e essa mobilização possibilitaria a intensificação da unidade de grupo e a superação das contradições existentes no seio do grupo/sociedade.

De fato, é freqüente, nas culturas humanas, descobrir-se que contradições, assimetrias e anomalias estruturais são recobertas por camadas de mito, ritual e símbolo, o que salienta o valor axiomático dos princípios estruturais básicos, em relação àquelas mesmas situações onde parecem ser mais inoperantes (TURNER, 1974, p. 65).

Para Durkheim (1996), as sociedades engendram sentimentos sagrados e representacionais fundados em práticas coletivas que tinham como função celebrar a solidariedade e a integração social. Os rituais seriam, portanto, práticas sociais coletivas, como mecanismos fundamentais de repertório social, que são bons para revelar os fenômenos na sequência dos atos sociais, possibilitando examinar, detectar e confrontar as estruturas sociais elementares da vida social. A leitura durkheimiana do Ritual tende a considerar os momentos de agrupamento da sociedade, na certeza de que essas práticas coletivas condensam todos os saberes-fazeres relacionados à vida em sociedade, propiciando momentos para sua interpretação. De acordo com Peirano, Durkheim ainda aponta a necessidade de “[...] fazer retornar à vida social costumeira as descobertas que foram feitas para os momentos ou fenômenos um dia considerados excepcionais” (PEIRANO, 2000, p. 15).

A utilização desse instrumental analítico de rituais, considerando os elementos observados como “atos de sociedade”, permite reconhecer os aspectos peculiares de como uma sociedade vive, pensa e se transforma. Assim, ao serem reveladas as visões de mundo (cosmologias), é possível, nessa perspectiva durkheimiana, focalizar exatamente o que os sujeitos fazem, tanto ou mais do que o que dizem fazer.

---

<sup>33</sup> Referente à obra de Edmund Leach, como poderá ser percebido no decorrer do 2º capítulo.

Essa separação entre o dito e o feito foi uma das marcas da teoria desenvolvida por Durkheim acerca do Ritual. Nos estudos que consideram os rituais como “atos de sociedade” não estão inclusos o discurso e as formas de comunicação simbólicas de cada sociedade e/ou grupo social.

Os estudos de Edmund Leach (2006) contribuíram para ampliar o olhar sobre as práticas e processos rituais que, a partir da aproximação entre a antropologia e a linguística, passaram a ser compreendidos não apenas como “atos de sociedade”, mas também como “atos de comunicação simbólica”. Como aponta Peirano (ibid.), os rituais “deixam de ser apenas a ação que corresponde a (ou deriva de) um sistema de idéias, resultando que eles se tornam bons para pensar e bons para agir – além de serem socialmente eficazes” (ibid., p. 12). Ainda de acordo com Peirano (2000), Edmund Leach (2006) também aponta que a comunicação simbólica é parte necessária para a compreensão do Ritual. Para ele, um comportamento comunicativo refere-se às práticas exercidas em um sistema que serve para transmitir informações através do código cultural no qual ele está inserido. Peirano também destaca que Leach compreende o Ritual como um complexo de palavras e ações, aproximando estruturalmente o rito do mito e permitindo que seu principal objetivo, o de transmitir e perpetuar o conhecimento socialmente adquirido, seja inserido na ordem da mente humana, prevalecendo a dimensão do “bom para pensar” e contribuindo para o desaparecimento da dimensão do “bom para viver”.

Na proposta de Leach (2006), os rituais seriam modos de dizer algo sobre a estrutura social; contudo, sempre a partir de um ponto de vista específico. De acordo com Geertz (1973), isso seria uma forma de contar às próprias pessoas algo sobre elas mesmas. Nessa direção, Leach (2006) aponta que os rituais auxiliam na construção de um tempo especial engendrando cortes nas rotinas sociais.

[...] não há uma situação definida por um grupo como extraordinária ou especial que não esteja embebida de certo tipo de *consciência* de um evento, uma categoria, uma relação; numa palavra, de ritualização. E não há ritualização que não esteja utilizando um mecanismo cujas intenções são neutralizar, reafirmar ou pôr tudo ‘de cabeça para baixo’ (DAMATTA, 1997, p. 83).

Os estudos de Victor Turner (1975) acerca dos rituais foram fundamentais para a recuperação da dimensão do “bom para viver”. Turner (1975) definiu Ritual como *locus* privilegiado para se observar os princípios estruturais de uma sociedade, comunidade ou grupo social e também como apropriado para detectar as dimensões processuais de ruptura, crise, separação e reintegração social. Segundo Peirano (2000), ao compreender o Ritual



como “drama social”, Turner passa a considerar ritos como dramas sociais fixos e rotinizados, além de perceber os símbolos produzidos nos processos rituais como aptos para uma análise microsociológica refinada. Dessa maneira, Turner acredita que os símbolos instigam a ação e se compreendem em relação com o vivido.

Turner (1974) desenvolve, a partir do trabalho realizado com os Ndembu, um conceito sobre Ritual que consegue conciliar as perspectivas durkheimiana e leachiana. Para ele, o Ritual pode ser compreendido como ações de sociedade e de comunicação simbólica por meio dos quais as sociedades e/ou grupos sociais atuam, emitindo mensagens simbólicas sobre eles mesmos, possibilitando que esses momentos possam desvendar a sociedade.

A teoria proposta por Victor Turner (1974) tenta compreender os rituais como processos. Ela desenvolve a conceituação de três elementos que se tornam necessários à sua compreensão: a *Liminaridade*, a *Communitas* e a *Eficácia*.

Em relação à *Liminaridade*, Turner (1974) apóia-se nos estudos de Arnold Van Gennep (2011). Considerado o pai da análise processual formal, Van Gennep, em seus estudos sobre *rites de passage*, definiu alguns aspectos estruturais da passagem de um estado ou condição culturalmente definida para outro, tendo como interesse as unidades de espaço e de tempo, nas quais o comportamento e o simbolismo eram os principais elementos a serem observados. Dessa maneira, o emprego dos termos *pré-liminar* (para definição da primeira fase que refere à separação), *liminar* (para definição da segunda fase que refere à margem) e *pós-liminar* (para definição da terceira fase que se refere à agregação), tornaram-se centrais para o estudo e compreensão das práticas rituais nos contextos sociais.

A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de indicações culturais (um ‘estado), ou ainda de ambos. Durante o período ‘limiar’ intermédio, as características dos sujeito ritual (o ‘transitante’) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação ou reincorporação), consoma-se a passagem (TURNER, 1974, p. 117).

De acordo com Turner (1974), o próprio Van Gennep definiu os *rites de passage* como ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social e/ou idade. Foi nesse sentido que Victor Turner se empenhou em desenvolver o seu conceito sobre *Liminaridade*. A *Liminaridade* nos processos rituais refere-se a um tempo e um lugar especiais onde os modos de ações sociais cotidianos são potencializados e transformados conforme os períodos e lugares onde ocorrem. Ainda, “seus atributos ambíguos e

indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais” (TURNER, 1974, p. 117).

Nas *fases liminares* do Ritual costumam-se encontrar relações sociais simplificadas, enquanto o próprio rito apresenta relações muito complexas. Nos “ritos de inversão de status”, por exemplo, a liminaridade se manifesta quando “[...] grupos ou categorias de pessoas que habitualmente ocupam baixas posições na estrutura social, são positivamente obrigadas a exercer uma autoridade ritual sobre seus superiores, devendo estes, por sua vez, aceitar de boa vontade a degradação ritual” (TURNER, 1974, p. 203). Podemos encontrar essas questões, com maior frequência, em rituais cíclicos e ligados ao calendário culturalmente definido pela sociedade e/ou grupo social.

As condições liminares estão frequentemente associadas aos poderes rituais, aos processos realizados e à comunidade inteira, quando posta em questão. Aliás, é justamente sobre essa relação entre comunidade e processos de ritualização que poussa a segunda questão apontada por Turner: a *Communitas*, modelo com a qual os correlacionamentos humanos se justapõem e alternam em função dos processos rituais. Elas surgem no período liminar como uma comunidade, ou mesmo a relação de comunhão de “indivíduos iguais que se submetem em conjunto de autoridade geral dos anciãos rituais” (ibid., p. 119). Para Turner (ibid., p. 155),

A ‘communitas’ tem também um aspecto de potencialidade; está frequentemente no modo subjuntivo. As relações entre os seres totais são geradoras de símbolos e metáforas, de comparações. A arte e a religião são produtos delas, mais do que estruturas legais e políticas. Bérghson viu nas palavras e nos escritos dos profetas e dos grandes artistas a criação de uma ‘moral aberta’, expressão ela própria do que chamou *éllan vital* ou ‘força vital’ evolutiva. Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, ‘fronteiriços’ que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação.

Nessas relações sociais de *Communitas*, todos os atributos que distinguem, simbolicamente, as categorias e grupos que compreendem a ordem social estruturada<sup>34</sup> ficam suspensos em relação ao tempo/espaço, possibilitando que os saberes-fazerem dessa nova ordem social possam aparecer como a força vital da vida social.

Esses momentos em que a vida social se estrutura como *Communitas* – os ritos de inversão de status – indicam uma necessidade humana (se assim for possível dizer) de reorganizar o modo de vida e as relações com outras pessoas. Enquanto a sociedade (*societas*)

---

<sup>34</sup> De acordo com Turner, a estrutura tem qualidade congnotiva e “consiste essencialmente num conjunto de classificações, num modelo para pensar a respeito da cultura e da natureza, e para ordenar a vida pública de alguém” (TURNER, 1974, p. 155).

permanece como o modo estrutural da vida humana, a *Communitas* é o resultado de um processo dialético com sucessivas fases de estruturação. Segundo Turner (ibid., p. 245),

As pessoas famintas de uma delas (*societas* ou *communitas*) em suas atividades funcionais diárias procuram-na na liminaridade ritual. Os indivíduos estruturalmente inferiores aspiram à superioridade simbólica estrutural no ritual; os estruturalmente superiores aspiram à ‘communitas’ simbólica e submetem-se a penitências para conquistá-la.

Por fim, a noção de *Eficácia*, que foi reconhecida quando Marcel Mauss propôs que um poder *sui generis* vinculava o mágico, os ritos e as representações, é parte fundamental na compreensão dos rituais. De acordo com Peirano (2000), Mauss acreditava que:

[...] não só atos e representações são inseparáveis, quanto é indispensável a inclusão de noções de crença (‘a magia não é percebida: crê-se nela’), força e poder mágicos (‘os ritos mágicos explicam-se de modo muito menos fácil pela aplicação de leis abstratas do que como transferências de propriedade cujas ações e reações são previamente conhecidas’; ou ‘há mais transferências do que associação de idéias’), fundidas no *mana* (‘a força por excelência, a verdadeira eficácia das coisas’) (PEIRANO, 2000, p. 8).

O papel da *Eficácia* em relação aos rituais relaciona-se às suas formas finais dentro dos processos de ritualização. “[...] Os símbolos em que essas propriedades se manifestam e corporificam são vários e múltiplos, e frequentemente se relacionam com os processos fisiológicos de morte e de nascimento, de anabolismo e de catabolismo” (TURNER, 1974, p. 131).

A *Eficácia* refere-se à reagregação ou reincorporação dos saberes-fazeres produzidos pelos sujeitos nos processos de ritualização, sendo que as mensagens simbólicas emitidas sobre os próprios sujeitos tomam a forma necessária à compreensão dos elementos que compõem a sociedade (*societas*) e/ou *communitas*. Nessa relação entre a *Liminaridade*, a *Communitas* e a *Eficácia*, é importante considerar que todas fazem parte de um processo de leitura do Ritual que tende a validar a trajetória completa da ação ritualizada e, nesses termos, as práticas e processos do que é “bom para pensar” e, também, do que é “bom para viver”.

Finalmente, mas não por último, consideramos importante compreender os conceitos e procedimentos adotados por Stanley Tambiah (1985) em seus estudos sobre o Ritual. A busca por uma associação entre os “atos de sociedade” e os “atos de comunicação simbólica” tem em seus estudos e propostas a sua principal base. Ele tomava como ponto de partida de seus estudos acerca do Ritual a condição de não defini-lo em termos absolutos, considerando algumas características que o compreendem: uma ordenação que o estrutura, um

sentido de realização coletiva com propósito definido, uma percepção de que são diferentes do cotidiano e a sua ligação com uma cosmologia (THAMBIAH *apud* PEIRANO, 2000, p. 11). Para ele,

O ritual é um sistema culturalmente construído de comunicação simbólica. É constituído de um padrão de sequências ordenadas de palavras e atos, frequentemente expresso em várias mídias, cujo conteúdo e disposição são caracterizados em diferentes graus de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual, nos seus traços constitutivos, é performativa nestes três sentidos: no sentido Austiniiano de performativo, quer dizer que algo é também fazer algo como um ato convencional; no sentido bem diferente de uma performance que utiliza vários meios de comunicação pelo qual a experiência dos participantes experimentam intensamente o evento; e no sentido dos valores indiciais – eu derivei este conceito de Peirce – que são vinculados ou inferidos pelos atores durante a performance<sup>35</sup> (TAMBIAH, 1985, p. 128. Tradução nossa).

É exatamente essa a principal questão a ser abordada no trabalho de Tambiah (1985): reconhecer o Ritual como um sistema cultural de comunicação simbólica nas relações sociais, que ocorre (sempre) de maneira performativa. Em seus estudos, este autor observa que os rituais proporcionam um englobamento total de uma comunidade. Os símbolos constituídos nas relações rituais propiciam compreender e explicar os significados existentes nos processos como portadores de mensagens que revelam a sociedade em rito. Assim, o Ritual é uma forma de ação maleável e criativa que, com conteúdos diversos, pode ser utilizado para várias finalidades como, por exemplo, expressar visões de mundo de um grupo ou realizar a própria produção desse grupo.

Segundo Peirano (2000), “Tambiah defendia um espaço para reconciliação entre as propriedades estruturais dos sistemas simbólicos *qua systems* e a eficácia dos símbolos em unir indivíduos e grupos a regras morais de conduta” (PEIRANO, 2000, p. 10). Assim, Tambiah (1985) acreditava que os Rituais poderiam partilhar alguns traços formais padronizados que iriam variar conforme as construções ideológicas particulares de sua fundação. Em outras palavras, o Ritual torna-se eficaz como ato social porque ele dá forma e atualiza a cosmologia diante do grupo, tornando explícito o que se inscreve silenciosamente nos meandros da vida social daquele grupo.

---

<sup>35</sup> Ritual is a culturally constructed system of symbolic communication. It is constituted of patterned an ordered sequences of word and acts, often expressed in multiple media, whose content and arrangement are characterized in varying degree by formality (conventionality), stereotypy (rigidity), condensation (fusion), and redundancy (repetition). Ritual action in its constitutive features is performative in these three senses: in the Austinian sense of performative, wherein saying something is also doing something as a conventional act; in the quite different sense of a staged performance that uses multiple media by which the participants experience the event intensively; and in the sense of indexical values – I derive this concept from Peirce – being attached to and inferred by actors during the performance.

Diante dos conceitos apresentados acerca do Ritual, podemos buscar algumas considerações que nos auxiliarão na leitura do Ritual nos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG. Acreditamos, como Peirano (ibid., p. 21), que

Hoje podemos continuar a fazer uso da noção de ritual, mas em sentido ampliado, expandido, tornando-o instrumental analítico para eventos críticos de uma sociedade. Rituais indicam-nos o caminho das cosmologias, quer daquelas um dia consideradas tribais, primitivas, ou, hoje, modernas.

Damatta aponta que o Ritual, na atualidade, deve ser entendido por meio de uma dialética entre o cotidiano e o extracotidiano, sendo que o Ritual encontra-se na situação do extraordinário, constituindo-se a partir de sua abertura para a coletividade.

É no ritual, pois, sobretudo no ritual coletivo, que a sociedade pode ter (e efetivamente tem) uma visão alternativa de si mesma. Pois é aí que ela sai de si mesma e ganha um terreno ambíguo, onde não fica nem como é normalmente, nem como poderia ser, já que o cerimonial é, por definição, um estado passageiro. Mas esse estado passageiro talvez possa permanecer (DAMATTA, 1997, p. 39).

Damatta busca, dessa maneira, apontar a importância do Ritual como veículo de permanência e de mudança, de retorno à ordem primeira ou da criação de uma nova ordem, como uma alternativa às questões relacionadas às práticas e processos da vida cotidiana e extracotidiana. Ao pontuarmos essa leitura, devemos compreender os processos e práticas do mundo ritual a partir da relativização do cotidiano e do extracotidiano. Para o autor, uma ação que pode ser banal no mundo diário adquire numa prática extraordinária um alto significado, podendo tornar-se um Rito. Ainda, afirma que “não é preciso repetir para que se crie o extraordinário. Basta que se coloque um ato numa posição especial” (ibid., p. 37).

É a partir desse olhar mais ampliado sobre os saberes-fazeres que vão repousar a nossa leitura sobre o Ritual. Entendemos, assim como Turner (1974), que os efeitos das ações de um Ritual podem ser sentidos a longo prazo, especialmente nas mais decisivas definições das práticas sociais de uma sociedade e/ou grupo. Para tanto, e também considerando o olhar de Peirano (2000) ao definir rituais como tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados e, portanto, mais suscetíveis à análise, é que encaminhamos a nossa leitura a partir da análise antropológica de rituais.

Ao optarmos por uma análise antropológica de rituais, buscamos confirmar a Etnografia Interpretativa de Clifford Geertz (1989) como caminho para perceber características proeminentes de uma determinada cultura ou manifestação cultural. A Etnografia Interpretativa propõe um olhar cuidadoso sobre o fazer do outro, considerando as práticas, ações e processos da vida cotidiana e extracotidiana de uma sociedade e/ou grupo

social a partir dos símbolos e signos que são emitidos por ela mesma. Dessa maneira, acreditamos que os rituais tornam-se importantes para a etnografia na medida em que são capazes de reafirmar e renovar os valores culturais de seus participantes.

Na análise antropológica, o Ritual é lido não apenas de acordo com os símbolos evocados e emitidos durante a performance dos sujeitos, mas também a partir das relações psicossociais que compreendem o universo e os sujeitos em suas ações, práticas e processos dentro ou à margem do Ritual. Nessa perspectiva, considerar que os rituais acontecem não apenas dentro do domínio mítico-religioso, mas também nas ações cotidianas e extracotidianas, é parte da prática do pesquisador atento e cuidadoso.

A análise ritual deve considerar e compreender o Ritual fora do dualismo falso/verdadeiro. Dessa forma, Peirano (2000), com base em Tambiah (1985), aponta a necessidade de entender a ação ritual a partir de seus objetivos: persuasão, conceptualização, expansão de significados; e pelos critérios de adequação: validade, pertinência, legitimidade, felicidade.

Examinadas até aqui as conceituações de Ritual, buscaremos analisá-lo a partir de duas óticas apresentadas: Ritual como processo, como apresentado na leitura de Victor Turner (1974); e Ritual como prática, como defendido por Stanley Tambiah (1985).

Ao observarmos o Ritual como processo remetemo-nos a compreender as relações totais de imersão social que o Ritual propõe a uma sociedade e/ou grupo social, constituindo o que ele chamou de “Drama Social”.

No processo ritual poderosas energias e emoções ligadas à fisiologia humana, em especial à da reprodução, são despojadas da qualidade anti-social e agregadas aos componentes da ordem normativa, fortalecendo esta última com uma vitalidade tomada de empréstimo, e deste modo tornando desejável o ‘obrigatório’ de Durkheim. Os símbolos são tanto os resultados quanto os instigadores desse processo, e englobam sua propriedade (TURNER, 1974, p. 71).

Ao falarmos de Ritual como prática, associamos à idéia de Tambiah (1985) e sua via da “Performatividade”, em que a ação dos sujeitos na realização da prática ritual acontece de forma comunicativa. O caráter performativo do Ritual está implicado na relação entre a forma e o conteúdo que apresentam durante a ação, que por sua vez compreende toda a cosmologia daquela sociedade e/ou grupo social.

Essas duas perspectivas de leitura do Ritual aproximam-se da proposta de uma leitura entre a sociologia/antropologia e as artes do espetáculo. Da mesma maneira, cria diversas possibilidades de relação entre a etnografia interpretativa e a etnocologia como

procedimentos adotados na prática da pesquisa de campo. Turner (1974) afirmou que as experiências de campo e as leituras gerais sobre artes e humanidades o levaram à convicção de que “o ‘social’ não se refere exatamente ao ‘sócio-estrutural’; existem outras modalidades de relações sociais” (TURNER, 1974, p. 160); e é nessa mesma direção que faremos a nossa leitura do Ritual nos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG, tendo como principal foco o olhar sobre a performatividade nos processos e práticas rituais.

## 2.2. OS RITUAIS E SUA PERFORMATIVIDADE

Ao iniciarmos o debate acerca de rituais e performatividade, especialmente quando tratados no campo das artes do espetáculo (que desde os anos 1960 têm tratado a performance como gênero artístico), precisamos considerar as questões relativas ao termo “performativo”, explicando seu fundamento e conceituando seus referenciais em relação à proposta que estabelecemos neste trabalho. Assim, além do nome de Stanley Tambiah (1985), outro importante autor nesse debate é Richard Shechner (2003).

A princípio, é importante considerar uma diferença conceitual entre os termos performatividade e performance. Segundo Peirano (2000), embora estes termos sejam derivados de uma mesma raiz (o verbo ‘*to perform*’), as performatividades não podem ser entendidas como ‘performances’. A autora ainda considera, fundamentada em Austin, que “*performative* é a qualidade *sui generis* de alguns enunciados” (PEIRANO, 2006, p. 04), enquanto a performance seria o próprio modo no qual se apresentam as ações dos sujeitos, que para Shechner (2003) seria a forma de atuação num show ou num espetáculo de teatro, dança, música.

O Estudo da Performance proposto por Shechner (2003) abre um campo de possibilidades de leitura sobre o nosso objeto. Contudo, a nossa intenção repousa na proposta de considerar a performatividade cotidiana e extracotidiana e não as perspectivas que a performance artística pode apresentar. De acordo com Shechner, podemos entender que performatividade seria o ato de performar, e que:

[...] performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que também pode ser entendido em relação a: *ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas* (SHECHNER, 2003, p. 25-26).

E ainda complementa dizendo que “Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos entes sencientes e formações super-galáticas. Mostrar-se

fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos *Estudos da Performance*” (ibid.).

A performatividade do tempo cotidiano e do tempo extraordinário é produto de uma complexa relação entre *Ser, Fazer e Mostrar-se Fazendo* (ibid.). As relações produtoras dessas performances/performatividades estão fundamentadas na idéia de “comportamento restaurado” que, de acordo com Shechner (2003), refere-se a um comportamento duplamente exercido.

A idéia de “comportamento restaurado” tem em Victor Turner (1974) a sua fundamentação. De acordo com Shechner (2003), trata-se de reconhecer que as ações do presente são construídas a partir de pedaços de comportamentos que, rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito pré-determinado, apresentará certa familiaridade que permitirá às pessoas o seu reconhecimento nos diversos espaços da vida social. Nessa perspectiva, Shechner afirma que “[...] todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercido. Naturalmente, na maior parte do tempo as pessoas não se dão conta de que agem assim” (ibid., p. 34). Dessa maneira, compreender a performance como comportamento restaurado, significa percebê-la “nunca pela primeira, sempre pela segunda ou enésima vez” (ibid., p. 35).

É possível então afirmar que o “comportamento restaurado” é uma produção simbólica sobre o fazer coletivo que permite aos sujeitos culturalmente enredados uma ação reflexiva<sup>36</sup>. O que pontuamos, com base na discussão de Shechner, é que a decodificação dos significados produzidos em um “comportamento restaurado” está intimamente associada aos conhecimentos que as pessoas possuem sobre o próprio fazer coletivo. Para o autor, o conhecimento restaurado é um processo pelo qual as pessoas tornam-se conscientes de suas próprias ações performativas.

O consenso de que performances cotidianas e extraordinárias são, portanto, feitas de “comportamentos restaurados” é o mesmo que considera e afirma que cada performance é diferente das demais. A particularidade e peculiaridade de cada performance está em sua capacidade de estabelecimento de interatividade com os demais sujeitos produtores ou espectadores dessa ação. Nessa direção, e por compreendermos que as noções de história e cultura são culturalmente específicas e nunca universais, entendemos que é impossível tomar

---

<sup>36</sup> Utilizamos o termo reflexivo relacionando-o à proposta de Bourdieu (2000), que compreende a reflexividade como o ato do sujeito refletir sobre o que vê e sobre ele mesmo diante do mesmo objeto.



um objeto de estudo sem partir do ponto de perspectiva do próprio produtor da ação, ou mesmo do observador.

Uma das dificuldades apresentadas no Estudo da Performance é o estabelecimento de limites para definição do que virá a ser performance. Essa questão coloca-se na medida em que, de acordo com Shechner (2003), tudo pode ser estudado como se fosse performance. O autor então considera que “alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance” (ibid., p. 37).

Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que nos refiramos a circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente a uma situação em si mesma, que a caracterize ou a desqualifique como sendo performance. Pelo ângulo do tipo de teoria da performance que proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performances e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período para o outro.

Na tentativa de definir as categorias, situações ou momentos da vida cotidiana ou extraordinária que poderiam vir a ser performances, Shechner (2003) apresenta oito tipos de situações que, compreendidas nessa dinâmica, podem ser lidas de forma distinta ou, ainda, relacionadas e/ou sobrepostas. Assim, performances podem ser encontradas: na vida diária (cozinhando, socializando-se, apenas vivendo); nas artes; nos esportes e outros entretenimentos populares; nos negócios; na tecnologia; no sexo; nos rituais (sagrados e seculares); na brincadeira.

Shechner propõe ainda sete funções que as categorias/situações de performances podem assumir: *entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco* (ibid., p. 45).

Das categorias/situações apresentadas, o Ritual é a que nos interessa nesse momento. Cabe registrar que ritual e brincadeira aparecem nas categorias/situações que podem ser consideradas não apenas como gêneros de performance, mas como “qualidades, inflexões ou ambiência” de todas as outras categorias/situações acima apresentadas. Da mesma forma, a categoria Ritual é aquela que tende a apresentar o maior número de funções, já que o autor acredita que nenhuma performance é capaz de exercer todas as funções apresentadas.

Os rituais como performance são localizados a partir do modo como sua ação foi recebida, localizada e compreendida num determinado universo. Shechner (2003) irá confirmar que rituais são performances (assim como brincadeiras, jogos e papéis do

cotidiano) porque as convenções, o contexto, o uso e a tradição dizem que são, conforme a realidade cultural na qual são realizados.

Perceber o caráter performativo do Ritual a partir do sentido de uma performance (TAMBIAH, 1985) é considerar a capacidade humana de se apresentar ao outro; de comunicar as coisas de sua sociedade e/ou grupo social e, também, de se comunicar. Esse caráter performativo “[...] está implicado na relação entre forma e conteúdo que, por sua vez, está contida na cosmologia” (PEIRANO, 2000, p. 11). Aliás, como já pontuamos anteriormente, é aí que se encontra a função do Ritual nessa perspectiva: atualizar a cosmologia do grupo.

Ao tratarmos o Ritual como performance, procuramos investigar a interação e o relacionamento dessa prática com os sujeitos que a produzem e com os demais sujeitos que participam de sua realização. Assim, é possível afirmar, que as performatividades “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (SHECHNER, 2003, p. 27).

Perceber Ritual como ato performativo é tentar distinguir o seu traço de distinção: a dramatização. Segundo Damatta, essa dramatização ritual significa, em termos específicos, a:

[...] condensação de algum aspecto, elemento ou relação, colocando-o em foco, em destaque, como ocorre nos desfiles carnavalescos e nas procissões, onde certas figuras são individualizadas e assim adquirem novo significado, insuspeitado anteriormente, quando eram apenas partes de situações, relações e contextos do cotidiano (DAMATTA, 1997, p. 36).

Essa dramatização, como confirma Damatta, é uma forma de revelação da identidade social que, correlacionada ao anonimato, tem a capacidade de apresentar as características e funcionalidades da estrutura de uma sociedade e/ou grupo social. Segundo o autor, “tudo que é ‘elevado’ e colocado em foco pela dramatização é deslocado, e assim, pode adquirir um significado surpreendente, capaz de alimentar a reflexão e a criatividade” (DAMATTA, 1997, p. 36).

A idéia de perceber as dramatizações nas performatividades dos rituais tem em Victor Turner o seu principal nome. Geertz (1997) aponta que sua originalidade no uso da metáfora do drama está em: 1) aplicá-la de modo extensivo e sistemático; 2) aplicá-la de forma constitucional e genuinamente dramática, onde se privilegia o fazer sobre o representar.

Para Turner (1996), os dramas sociais podem ser entendidos como uma sucessão encadeada de eventos que apresentam a estrutura de um campo social conforme o fluxo de

tempo. Sua função está em representar a complexidade das interações sociais a partir das experiências do que é vivido pela sociedade e/ou grupo social, ligando as ações às compreensões do processo e da estrutura social. Para Damatta (1997), Turner indica que “o drama social tem como ponto básico a ação que rompe com uma norma social vivida de modo quase automático, e também o conjunto de ações que desencadeiam os processos compensatórios (ou de alívio)” (DAMATTA, 1997, p. 207).

Dois outros aspectos podem ser percebidos na analogia proposta por Turner (1996) entre o processo social e a idéia de dramatização: 1) O drama social pode revelar o que ocorre no fluxo cotidiano de uma sociedade e/ou grupo social, especialmente a partir da leitura que se apresentam nos encadeamentos e seqüências de ações; 2) Pode ser percebida a força simbólica dos pontos que constituem os laços desse enredamento sociocultural a partir dos desdobramentos das ações dramatizadas.

Cavalcanti complementa essa questão a partir de sua interpretação do texto de Susanne Langer:

[...] o drama é *como* a ação, produzindo a ilusão do ato. É causal, pois provém de um passado e cria uma experiência total e iminente. Estabelece um presente que contém a origem de um futuro ou um destino necessário. O dramático, na visão dessa autora, é especificamente esse sentido do presente que, vindo de um passado, é preenchido com a qualidade de seu próprio futuro. Esse futuro embutido no presente organiza e unifica o contínuo da ação. No drama, nos diz Langer (2003), o futuro acontece diante de nossos olhos. Esse sentido de destino presente na ação dramática fornece o sentido de totalidade e de organicidade ao desenrolar das ações narradas por Turner (CAVALCANTI, 2007, p. 135).

Turner (1996) afirma que no drama social a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Essa expressão é percebível no processo de performance, que tem como característica revelar o que se encontra contido ou suprimido em uma sociedade e/ou grupo social.

É justamente na antropologia da experiência<sup>37</sup> que as idéias de drama social e antropologia da performance se fundamentam. Dawsey indica que “a antropologia da performance é uma parte essencial da antropologia da experiência” (DAWSEY, 2005, p. 19). O autor ainda se propõe a debater sobre os motivos que levaram Turner a essa proposição, concluindo que a nostalgia pela experiência coletiva, aquela que é vivida em comum, passada de geração a geração e capaz de recriar o universo simbólico e todos os significados que o compõe, seria a principal fonte de inspiração para se pensar no drama social.

---

<sup>37</sup> Para maior compreensão da Antropologia da Experiência ver: TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. (Orgs). **The Anthropology of Experience**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986.

A experiência vivida é, segundo Turner (1986), um *Erlebnis*, ou seja, uma experiência única. O que uma performance pode fazer, como apresenta Turner (*apud* DAWSEY, 1985), é complementar essas experiências vividas. Nesse caminho, Turner descreve, a partir de Dilthey, cinco “momentos” que podem constituir a estrutura processual percebida em cada *Erlebnis*, ou experiência vivida:

- 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina);
- 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda;
- 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas;
- 4) o passado articula-se ao presente numa ‘relação musical’ (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e
- 5) a experiência se completa através de uma forma de ‘expressão’. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfounir*, ‘complementar’ ou ‘realizar inteiramente’ – refere-se, justamente, ao momento da expressão (TURNER *apud* DAWSEY, 2005, p. 19).

Outro termo que Turner (1982) traz dessa interação entre teatro e antropologia e utilizará em seu trabalho é “ator social”. Para ele, o sujeito é um ator social na comunidade quando consegue reproduzir/representar as gramáticas sociais que identificam a sua sociedade e/ou grupo social. Uma das questões básicas para compreender a conceituação de Turner para essa terminologia é entender que o sujeito interage, se relaciona, dramaticamente com os demais sujeitos sociais durante a realização de uma ação ritual performativa.

Os atores sociais de uma ação ritual fundam para si um mundo vivido e um mundo imaginado, produzem uma transformação idiossincrática da realidade, e recolhem a diversidade de idéias e interesses sociais, condensando-as em elementos básicos de significação. É esta maneira de conceber os símbolos a que corresponde uma concepção de vida social da própria comunidade, como um processo de interação de agentes que se caracteriza pela heterogeneidade, que serão reconhecidos os fazeres e saberes produzidos por um ator social em um mesmo corpo de tradições.

Os estudos da performance tendem a considerar tanto as proposições de Turner (1986), que vão do ritual ao teatro, quanto a de Shechner (2003), que faz o movimento contrário, indo do teatro ao ritual. De acordo com Dawsey (2005), a configuração desses movimentos contrários e complementares é que dão a liga aos processos que pretendem interpretar as performances rituais. É possível perceber que esses estudos se colocam numa perspectiva interdisciplinar que buscam compreender, como indica Müller (2005), a imersão estética e sensível da experiência social, como também a contextualização cultural do seu significado, seja a antropologia interpretativa de Geertz (1989), a antropologia da experiência de Turner (1986) ou os estudos da performance de Shechner (2003).

Desse modo, compreender o caráter experiencial, processual e performativo do Ritual é buscar sua relação com a “experiência vivida” e sua forma de socialização que, como já pontuamos, ocorrerá pela comunicação e pela vivência estética dos processos e práticas rituais.

Além do momento da comunicação da experiência aos outros como constitutivo da unidade de experiência, interessa destacar para o argumento aqui desenvolvido sobre o caráter reflexivo, transformador e processual da experiência estética no ritual, a evocação de experiências passadas que são revividas através dos sentimentos a elas relacionados pois o significado é gerado pelo pensamento ‘sentimental’ da interconexão entre eventos passados e presentes (TURNER apud. MÜLLER, 2000, p. 2).

Müller complementa seu pensamento afirmando que:

É na *performance* de um expressão da experiência vivida que se pode, segundo Bruner, reexperienciar, reviver, recriar, recontar, reconstruir e remodelar uma cultura. A *performance* não libera um significado pré-existente que esteja dormente no texto, mas ela própria é constitutiva do significado pois este está sempre no presente e não em manifestações passadas como, por exemplo, em origens históricas ou nas intenções de um autor. Dar voz e expressão a um texto, torna-o texto realizado (*performed text*), ativo e vivo, ‘coloca a experiência em circulação’ (ibid.).

As performances rituais compreendem, portanto, as experiências vividas que, articuladas às comovisões da sociedade e/ou grupo social, dão sentido às práticas e processos sociais. Para Müller (2005), as dramatizações dos rituais performativos referem-se, também, além das expressões estéticas e formas de comunicação simbólica, às estruturas de significação, ao fluxo de realização e à reflexividade da vida social. Essas questões passam a evidenciar as formas de expressão e reprodução da sociedade/grupo social que, segundo Geertz (1997), referem-se às reproduções dos próprios sujeitos e saberes-fazer de suas localidades ou, como explicita em seu argumento, meta-comentários sobre a sociedade<sup>38</sup>.

Contudo, Peirano (2006) nos alerta para uma questão que se coloca: em que sentido os estudos da performance, como uma nova área de conhecimento, poderiam contribuir para ampliar a compreensão dos conceitos de Ritual, ou como ela mesma coloca, “ampliar a compreensão do *kula* como analisado por Malinowski?” (PEIRANO, 2006, p. 7).

Compete estabelecer a importância que a leitura interpretativa dos rituais terá nessa proposta. Dessa forma, e como nos alerta Damatta, é necessário entender que “uma etnografia é igualmente um discurso que se sabe *relativizado*; e, sendo assim, é um discurso *relativizador*” (DAMATTA, 1997, p. 307).

---

<sup>38</sup> Essa expressão designa o modo como a sociedade produz e reproduz comentários sobre ela mesma durante a realização de ações rituais.

Concordamos com Peirano (2006) quando aponta que os estudos da performance possibilitam ao observador/pesquisador compreender o fazer e o agir que se relacionam à leitura dos rituais como performances. Ainda, a performatividade dos rituais possibilita reforçar o contexto, admitir a mudança, perceber a linguagem em ação e atualizar as cosmovisões da sociedade e/ou grupo social.

Considerando as perspectivas já citadas da antropologia interpretativa de Geertz (1989), da antropologia da experiência de Turner (1986) e dos estudos da performance de Shechner (2003), cabe interpretar as ações rituais como “dramatização da verdadeira identidade social, traço muito importante em sistemas sociais fundados no eixo das relações morais ou pessoais” (DAMATTA, 1997, p. 215). Para Damatta, “outro ponto importante decorrente da visão do rito como drama é a possibilidade de juntar o estudo dos ritos com o dos mitos, sem ter de necessariamente transformar um em reprodução do outro, como o faziam os antigos estudiosos dos sistemas religiosos” (ibid., p. 41).

Para melhor compreender a complexidade da performatividade nos rituais, Shechner (2003) indica a necessidade de organizar os *gêneros de performance*, os *comportamentos performativos* e as *atividades performáticas* em um *continuum*, considerando tanto a sua capacidade de sustentarem-se a si próprios como a condição de interdependência entre os mesmos. O autor então relata:

Se eu pudesse trabalhar em três dimensões, eu desenharia esses relacionamentos mais como uma *network* de esferas interligadas que se sobrepõem. Por exemplo, apesar de aparecerem na linha reta como dois pólos opostos, ritual e brincadeira são gêneros intimamente inter-relacionados. De certo modo, eles sustentam todos os demais como uma fundação (SHECHNER, 2003, p. 49).

De acordo com essa concepção, os rituais, jogos e performances da vida diária podem sintetizar os saberes-fazeres produzidos pelas outras categorias/sentidos de performances. Assim, os indivíduos que produzem ou reproduzem as ações rituais performativas, geralmente, “revelam ser sintetizadores, recombinaidores, compiladores ou editores de ações já praticadas anteriormente” (ibid., p. 34).

No caso de uma leitura sobre os rituais brasileiros, Damatta (1997) considera que as peculiaridades das formas de expressão da sociedade brasileira engendram fazeres que são manifestados pela performatividade e salientam os saberes reproduzidos e, no caso de nossos estudos, vividos pelos sujeitos durante as ações rituais.

A busca pela compreensão da idéia de rituais e performatividade estreita a ligação entre os estudos teóricos empreendidos por nós neste trabalho e as possíveis reflexões do

campo das artes do espetáculo sobre o tema. Entretanto, não nos interessa compreender a dinâmica ritual a partir do conceito de performance artística, aquela que se promove a partir da realização de um show; o nosso interesse repousa no olhar que considera a performance em sua ação cotidiana e/ou extracotidiana e, dessa maneira, “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (SHECHNER, 2003, p. 27).

Ainda de acordo com Shechner, a diferença de abordagem e leitura do Ritual está “na função, na circunstância do evento inserido na sociedade, no espaço que o abriga e no comportamento esperado de performers e espectadores” (ibid., p. 32). Para ele, enquanto o teatro enfatiza a narração e a personificação, o Ritual “enfatiza participação e comunicação com seres ou forças transcendentais” (ibid.).

A fim de fundamentar esse argumento, nos interessa pontuar nessa discussão que as performatividades não são vistas neste trabalho como tema, teoria ou antidisciplina, como Peirano (2006) propõe discutir. Nossa intenção repousa em compreender na leitura dos elementos e aspectos que compilam os saberes e fazeres na manifestação dos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG os temas aqui abordados (ritual, festa e performatividade), com o intuito de compreender como elas se desenvolvem a partir de uma prática e um processo que, pela performatividade, engloba a comunicação simbólica; as relações de ser, fazer e mostrar-se fazendo; os aspectos do comportamento restaurado presentes nas vias das dramatizações rituais; e as reelaborações e reatualizações da cosmologia do grupo.

Outra questão específica neste trabalho é considerar a leitura do Ritual e sua performatividade em um espaço específico: a Festa. Dessa forma, considerar o conceito de Festa é parte necessária para o desenvolvimento do nosso argumento acerca de uma leitura da performatividade nos Rituais dos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG, que acontecerá no próximo capítulo desta dissertação.

### 2.3. A FESTA COMO RECRIAÇÃO DO MUNDO

O estudo acerca das Festas vem sendo uma constante temática em trabalhos acadêmicos em diversos campos do conhecimento. Sociologia, Antropologia, Filosofia, Ciências da Religião e Arte são alguns dos principais campos que têm destinado esforços para compreender e debater o tema e seus fundamentos nas práticas sociais.

Das várias perspectivas acerca do conceito de Festa, duas nos chamam a atenção: a que nos é dada por Duvignaud (1983), que a vê enquanto uma “subversão exaltante”; e a que nos é dada por Durkheim (1999) e Eliade (2008), que a entendem como a reatualização

periódica dos atos criadores. É em torno da Festa Religiosa e sua função de recriação do mundo que o nosso argumento será desenvolvido.

As Festas podem ser consideradas como uma das mais importantes constantes sociais, sendo uma manifestação fundamentalmente humana. De diferentes maneiras, as pessoas e as sociedades festejam: festeja-se a vida e a morte; o santo e o senhor; a plantação e a colheita; o início e o fim.

Com toda a sua complexidade, a Festa traz à tona uma gama de signos, símbolos e elementos que, segundo Eliade (2008) apresentam o seu caráter sagrado, interpenetrado de características profanas. Nessa perspectiva, percebemos que diferentes autores contribuíram para o desenvolvimento do conceito de festas, ampliando as possibilidades de leitura sobre essa temática, e afirmando a Festa como uma manifestação humana capaz de renovar e restaurar o equilíbrio coletivo.

Em termos teóricos, temos em Duvignaud uma das mais importantes contribuições para formulação do conceito de Festa. Ele nos apresenta a Festa como uma manifestação que quebra a seqüência do cotidiano, tendo a capacidade de despertar os sentidos humanos em meio a uma “subversão exaltante” (DUVIGNAUD, 1983, p. 31). Para o autor, as Festas são finalidades nelas mesmas, podendo ser consideradas, assim como nos aponta Mauss (1981), como formas sociais totais. Duvignaud afirma que a lógica interna da Festa somente pode ser compreendida no curso de sua própria manifestação. “Nesta ocasião, ela sai do domínio da percepção, não obstante a sua amplitude por intermédio do reconhecimento das ‘dimensões ocultas’ para penetrar a esfera do imaginário” (ibid., p. 66).

Duvignaud também nos apresenta uma festa com o seu caráter transgressor; como uma manifestação capaz de destruir toda a regulamentação e de colocar o homem frente a um universo sem normas, que facilitam o desvelamento de uma “libido” humana natural, como apontado por Lobato (2008). O autor afirma que a existência desse elemento orgástico é o principal responsável pelo acontecimento da Festa. Afirma que a Festa acontece em espaços existenciais diferenciados, pois tem a capacidade de se apoderar “de qualquer espaço onde possa destruir e instalar-se. A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada” (ibid., p. 68).

Em outra perspectiva, encontramos em Guarinello (2001) importante contribuição para a definição do conceito. Este autor define Festa como uma estrutura do cotidiano, uma produção humana, caracterizada por ser:



[...] uma ação coletiva, que se dá num mesmo tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade (GUARINELLO, 2001, p. 972).

De acordo com Lobato (2008), Guarinello “não compreende o cotidiano como a dimensão do particular, mas sim o espaço e o tempo concreto das realizações sociais” (LOBATO, 2008, p. 15). A Festa, como ação coletiva que produz identidades diversas, passa a ser uma parte desse cotidiano, capaz de unificar as diferenças e de ressaltar os conflitos e as tensões de uma mesma sociedade.

Duvignaud (1983) e Guarinello (2001) afirmam que a Festa fortalece a visão de mundo da coletividade, celebrando crenças e valores que tendem a manter a coesão do grupo. Na festa acontece uma espécie de reencantamento da vida, um jogo espontâneo de faz-de-conta, como se a memória do grupo fosse um acervo vivo de experiências a serem reinventadas a cada momento.

Enquanto esses dois autores apresentam em seus conceitos uma festa da libido, da subversão, do desregramento e da digressão, onde o jogo de máscaras e expressões transforma o cotidiano em busca de um “mundo reconciliado”, encontramos em outros autores o pensamento da festa enquanto uma manifestação do mundo sagrado em um tempo e espaço especial.

Nessa perspectiva, Brandão (1989) compreende que as festas caracterizam-se por seu caráter religioso. Para ele, são três as perspectivas da festa: a parte religiosa, a parte profana e a parte festiva; entretanto, ainda que as duas últimas não existam, a Festa resiste se ainda permanece vinculada à sua parte religiosa<sup>39</sup>. Para o autor, a festa seria a manifestação do sagrado, tendo como objetivo principal a ligação do mundo material (profano) com o mundo do sagrado (religioso-tradicional). Se a festa é a manifestação do sagrado, e “a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo” (ELIADE, 2008), então podemos afirmar, como Brandão, que a Festa também tem como função a fundação do mundo. Para este autor, as Festas são manifestações que acontecem para demarcar o espaço do tempo sagrado. Assim, ele compreende a Festa como uma manifestação da religiosidade humana, que constitui a sua mais profunda dimensão existencial.

Toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, nos ‘primórdios’. Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal

---

<sup>39</sup> Para efeito do nosso estudo, entendemos a religiosidade como “[...] um sistema solidário de crenças e práticas relativas a coisas sagradas” (DURKHEIM, 1996, p. 32), capaz de reunir pessoas com os mesmos objetivos.

‘ordinária’ e a reintegração no Tempo mítico reatualizado pela própria festa (ibid., p. 63-64).

A Festa, entendida como manifestação religiosa, resume toda a expressão de fé de uma sociedade. É na realização das Festas e na vivência do sagrado, que as sociedades guardam o que há de mais significativo em relação à sua concepção do mundo diante da devoção divina. Conforme nos aponta Gomes e Pereira, “trata-se de uma religiosidade que estrutura o coletivo a partir do conhecimento do eu histórico, mítico e social” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 109).

A religião surge no momento da festa como a força que chega ao homem humilde sem reduzi-lo a um mero repetidor de fórmulas e orações. A festa reinstaura o espaço mítico onde a fé se apresenta em sua acepção mais profunda, integrando o homem com o seu semelhante e com deus (ibid., p. 100).

A Festa religiosa é celebrada em função da reatualização do espaço e tempo sagrados; como momentos de comunhão (comum união) da sociedade, em intervalos da vida cotidiana, onde é possibilitado o reavivamento da história local, transmitidas através das narrativas orais. Assim, a Festa religiosa assume a sua função de “recriação do mundo”, de reatualização de uma memória coletiva que resiste ao tempo, mantendo vivas as tradições de uma sociedade.

Nas Festas, como nos aponta Eliade (2008), a intenção do homem religioso é reviver as ações dos deuses ou seres divinos que, de acordo com a sua história mítica, criaram o mundo. E é nessa perspectiva que a Festa acontece, como um momento extra-cotidiano onde o homem “recria o mundo”, realizando ações rituais que relembram a história e a vida dos antepassados. Os rituais vivenciados na Festa indicam a visão de mundo narrada nos enredos que são transmitidos de uma geração a outra.

Para Durkheim, os ritos têm como função lembrar o passado e torná-lo presente por meio de uma verdadeira representação dramática. As festas são celebradas, ritualizadas, “[...] porque os antepassados a celebraram, porque todos estão ligados a ela como a uma tradição muito respeitada e porque saem dela com uma impressão de bem-estar moral” (DURKHEIM, 1996, 412). Seguindo ainda o pensamento de Durkheim, percebemos que realizar os ritos religiosos significa muito mais que apenas reviver o passado, pois sugere:

[...] é reconhecer que sua autoridade se confunde com a autoridade da tradição, coisa social em primeiro lugar. Celebram-no para permanecerem fiéis ao passado para preservarem a fisionomia moral da coletividade, e não por causa dos efeitos físicos que ele pode produzir. Assim, a maneira

mesma pela qual os fiéis os explicam deixa transparecer as razões profundas das quais procede (ibid., p. 404).

Nas Festas são revividos os passos dos antepassados celebrando a fé e a devoção a partir da recriação de um novo mundo, celebrados na prática ritual dos festejos. Assim, percebemos que os calendários das Festas marcam as grandes ocasiões da vida de uma sociedade, pois as pessoas vivem “a preparação de nova festa, na recordação da festa que terminou” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 159).

O calendário sagrado das Festas estabelece o momento de repetição, recriação e reatualização de um ritual que remete à tradição e às origens (tempo original) das expressões que constituíram, e que caracterizam a vida em sociedade. Segundo Eliade, “é justamente a reintegração ao tempo original e sagrado que diferencia o comportamento humano *durante* a Festa daquele de *antes* ou *depois*” (ELIADE, 2008, p. 76).

Assim como o tempo, o espaço também é recriado durante a realização da Festa. Nessa perspectiva encontramos as Festas de Cortejo, que segundo Gomes e Pereira (1988) simbolizam a volta ao Grande Espaço para recriação do sagrado. Para eles, “revisitar e reviver colocam os descendentes em comunhão com os primeiros familiares” (ibid., p. 159). A recriação do espaço, vivenciado durante a Festa, é, portanto, uma forma de reavivamento da memória, capaz de preservar informações significativas sobre a história de um povo (LE GOFF, 2003); de reencontro com as tradições; e de fortalecimento da prática ritual, com toda sua complexidade de significados.

Nos diversos espaços da Festa, seja a casa, a rua, a praça ou a igreja (BRANDÃO, 1989; DUVIGNAUD, 1983), são celebrados rituais que se fundamentam justamente na recriação do mundo. A Festa como “recriação do mundo” é, portanto, uma dinâmica que mantém as sociedades identificadas ao próprio sentido de sua existência.

No que se refere ao universo do Congado, as festas devem ser entendidas como festas religiosas que se caracterizam por serem marcadas pelo calendário. Segundo Turner (1974), os ritos de calendário podem ser percebidos como momentos cerimoniais onde a ordem da estrutura social pode ser confirmada ou, também, as relações entre os indivíduos podem ser restauradas.

Numa perspectiva damattiana, as festas religiosas marcadas pelo calendário seriam momentos extraordinários que, em contraste com a rotina da vida cotidiana, apresentam valores que são considerados demasiadamente positivos. Damatta chama a atenção para outra característica das festas religiosas: o fato de colocarem, lado a lado e num

mesmo momento e espaço cerimoniais, as relações conflitantes e diversificadas entre povo e autoridades, santos e pecadores, sadios e doentes.

Ao falarmos do mundo congadeiro devemos compreender que estamos tratando de uma religiosidade cristã católica, que num processo de hibridização absorveu os cultos de negros africanos e descendentes dos escravos, configurando e modelando uma nova forma de culto, que tinha como principal característica a realização de Festas de devoção. Assim, é possível afirmar que os grupos de Congado possuem forte religiosidade cristã, fundada no catolicismo popular mesclado com práticas cotidianas, que são expressas em inúmeras festas e celebrações. Conforme aponta Mendes, acerca das tradições religiosas do Congado,

Essa forma de manifestação religiosa é constituinte do *catolicismo popular* que engendra um sentimento de coletividade circundada por um arcabouço mitológico repleto de crenças e ritos, mas que não exerce sobre seus homens os mesmos desejos e obrigatoriedade ritual impostos pela estrutura eclesiástica, impetrada pelo catolicismo oficial (MENDES, 2004, p. 56).

A religiosidade dos congadeiros é formada por seus mitos, ritos, dogmas e cerimônias, que fundamentam a suas opiniões e as suas ações diante da devoção: “esse sentimento de apego e devoção às entidades do mundo sagrado, e essa prestação aos ritos e às crenças, configuram a força de ligação do homem do Congado com seu mundo ideal” (ibid., p. 57).

É dessa relação entre a crença do congadeiro e a experiência do rito, vivenciada nos ciclos das festas e onde é desenvolvido o seu sentimento de fé e devoção, que resultam a sobrevivência da prática ritual e o reavivamento dos conceitos e significados assimilados pelo grupo e seus membros. Neste sentido, são os próprios rituais dos Congados que indicam a visão de mundo narrada nos enredos, sendo transmitidos de uma geração a outra, mediados pela memória coletiva.

As festas dos congadeiros são festas de cortejo que, segundo Martins (1997), possuem a capacidade de irmanar os fiéis em torno do santo festejado, que, durante as procissões recriam o campo social de relações entre casa e rua Brandão (1989), permitindo a expressão dos sentimentos de filiação à divindade. Assim, “nas procissões, todos se irmanam com o santo, e por meio dessa relação (que assume a forma de um elo típico de proteção e mediação) ficam ligados a todos os outros fiéis que também seguem ou vêm o santo. O ponto é, pois, relacionar-se com e pelo santo” (DAMATTA, 1997, p. 105).

O estabelecimento do contato com o santo e com as ancestralidades sagradas é, a nosso ver, o principal objetivo dos congadeiros durante a realização de suas Festas. Assim, como diz Damatta (1997), o sujeito coloca-se a serviço do sagrado como uma forma de

manter acesa a relação de obrigações morais estabelecidas por seus antepassados em um tempo e espaço sacro-mítico.

As festas no universo congadeiro engendram várias práticas e processos rituais que podem ser percebidos, como propõe Martins (2003), a partir de sua performatividade. Dessa forma, é possível afirmar que as dramatizações que são responsáveis por revelar as cosmovisões e cosmologias do mundo congadeiro. É nesse sentido que buscamos perceber as relações entre o ritual e a festa no universo congadeiro. Para nós, essa relação pode e deve ser percebida como um Ritual Festivo.

#### 2.4. O RITUAL FESTIVO NO UNIVERSO CONGADEIRO

As práticas rituais do Congado estão compreendidas, conforme a afirmação de Martins (2003), nas performances rituais afro-brasileiras. Ainda segundo a autora, por meio da realização dos rituais é possível apreender os processos de criação, produção e fruição do conhecimento desses sujeitos que foram capazes de se reinventar a partir das dramatizações que expressavam as relações entre lembrança e esquecimento, origem e perda.

Neste trabalho, buscamos compreender o Congado como uma manifestação brasileira, formada a partir das relações entre as diversas etnias africanas e as estruturas sociais e simbólicas que foram encontradas por esses sujeitos nesse solo. Assim, acreditamos que os traços afro-luso-ameríndios encontrados nessa manifestação representam, exatamente, as relações sociais empreendidas pelos “ancestrais sagrados”, como diria Eliade (1996), em suas práticas e processos de celebrações rituais.

Das várias questões fundamentais para que possamos compreender as cosmologias presentes no Congado, utilizaremos duas em nossos estudos: as Festas e os Rituais. Para melhor compreender essas duas questões neste trabalho, procuramos definir a terminologia Ritual Festivo, como base para a construção do nosso argumento. Buscamos entender Rituais Festivos como aquelas práticas e processos vivenciados por uma sociedade e/ou grupo social que acontecem em função da realização Festa ou nos momentos mais importantes da própria Festa. Dessa maneira, a manifestação do Congado é um Ritual Festivo porque se trata de práticas e processos realizados a fim do acontecimento das Festas aos santos a que são devotos ou nos diversos momentos dessas Festas.

Tal afirmação ganha força quando percebemos que o universo do mundo congadeiro é composto pelos grupos de Congado, pessoas que cumprem funções rituais (festeiros e mordomos), devotos dos santos congadeiros e simpatizantes da manifestação, e

que durante a realização das festas, esse universo engloba, também, toda a dinâmica ritual dos festejos (os espaços, símbolos, funções e ações), que tem como objetivo principal a ligação do mundo material com o mundo do sagrado.

Outra questão que também é importante considerarmos aqui, e que tem a sua base nos estudos de Martins (2003), é a possibilidade de apontar que os Rituais Festivos da manifestação congadeira têm como característica a performatividade. A autora faz a seguinte consideração acerca dos Rituais do Congado:

Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os ritos incluem a participação de grupos distintos, denominados *guardas*, e a instalação de um Império negro, no contexto do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, cerimoniais e cênicos, criam uma performance mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas (MARTINS, 2003, p. 71-72).

Contudo, antes de darmos continuidade a essa discussão, torna-se necessário entender duas outras questões para, enfim, compreendermos toda a dinâmica performativa no ritual festivo do Congado. A primeira é a idéia de *ancestralidade* como uma importante concepção filosófica e metafísica que os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, foram, de acordo com Martins, capazes de confirmar no território brasileiro. Fundamentados na ancestralidade é que, ainda hoje, a realização desses rituais afro-brasileiros continua a confirmar as cosmovisões desses sujeitos.

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de formação e de devir (ibid., p. 78).

A segunda questão refere-se à idéia de memória que, de acordo com Martins, engendra todo o conhecimento instituído pela performance ritual. Acreditamos, com base na autora, que as técnicas e procedimentos utilizados e constituídos durante a performance ritual são veiculados pelo corpo que reorganiza todo o repertório de textos, histórias, sensações, conceitos e partituras que são recriados a partir das lembranças e reminiscências da memória atravessada por todas as questões que se colocam na modernidade dos sujeitos sabedores-fazedores dessa manifestação.

A memória revela o mundo congadeiro a partir das cosmovisões constituídas nas relações sócio-históricas desses sujeitos com suas práticas e processos rituais. Nessa perspectiva, a memória é que permite aos congadeiros a religação entre o mundo sagrado, criado e vivido pelos *ancestrais*, e o mundo do agora.

[...] cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a idéia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento (MARTINS, 2003, p. 79).

Perceber a festa dos congadeiros como festa de peregrinação é reconhecer o esforço dos sujeitos atuais em realizar e cumprir os passos dos antepassados, recuperando a memória no que Damatta (1997) chamou de *caminho consciente do ritual*. Nesse *caminho ritual*, onde o deslocamento concentra toda a força do grupo, a importância do caminhar é a mesma que se tem de alcançar o ponto de chegada. Ainda, como afirma Damatta, “o que se busca no ponto de chegada não é algo concreto, palpável ou, sobretudo, quantificável, pois buscamos bênçãos, curas, sinais de fé etc.” (DAMATTA, 1997, p. 103).

Durante as jornadas peregrinatórias, a restituição dos laços entre os ancestrais sagrados e as festas do tempo de agora só se procede na medida em que a caminhada acontece. Segundo Damatta, a intimidade é restabelecida na medida em que se alcança novamente “a intimidade perdida com Deus e, por meio dela, com todos os outros homens, inclusive nossos familiares” (ibid.).

Acreditamos, assim como Martins (2003), que a vivência desse tempo sagrado constituído pela restituição da ancestralidade e da memória dos sujeitos congadeiros refere-se a uma forma peculiar de habitar uma temporalidade curvilínea que restaura as cosmologias dos grupos e sujeitos que compõem o universo congadeiro. Uma questão muito peculiar do Congado é que a memória tem um caráter coletivo. Nessa perspectiva, a memória coletiva, segundo Martins (2003), é memória do conhecimento, pois engendra os saberes-fazer nos diversos espaços da manifestação congadeira. A autora afirma que a memória coletiva torna-se repertório de saberes orais e corporais, festas, hábitos, práticas e procedimentos que se consolidam como meios de criação, passagem, reprodução e preservação dos saberes produzidos pelos congadeiros.

A vivência do ritual festivo no universo congadeiro constitui uma prática performativa que, de acordo com Martins, pode ser compreendida como ambiente de produção de memórias coletivas.

As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem

saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (MARTINS, 2003, p. 69).

Nessa perspectiva, Martins alerta que o ato performático do ritual no universo congadeiro, além de possibilitar a realização de uma ação repetida, de uma ação e sua re-apresentação<sup>40</sup>, constituirá, em si mesmo, a própria ação, pois se organizará a partir do tempo, do espaço e das várias fronteiras culturais e pessoais que são sobrepostas durante a sua realização.

Percebemos isso claramente quando observamos as estruturas dos festejos dos Congados. Neles, é possível notar a apresentação de um enredo que, fundamentado nas cosmologias dos grupos congadeiros, desenvolve-se através de uma elaborada estrutura simbólica cuja performance apresentada pode ser entendida como um *teatro do sagrado*<sup>41</sup>. Para Martins, essa performance ritual dos congadeiros é capaz de criar e transportar valores estéticos e cognitivos que:

[...] cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance no âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social (MARTINS, 2003, p. 72).

As performances dos Rituais Festivos do Congado são profundamente carregadas de dramatizações que possuem a capacidade de revelar aquilo que muitas vezes pode aparecer obscuro nos textos ou em outros mecanismos para leitura dos saberes-fazer dos grupos e sujeitos dessa manifestação. De acordo com Martins, essas performances e dramatizações do universo congadeiro apresentam três elementos que são fundamentais para a construção do seu enunciado<sup>42</sup>:

1º) a descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravo; 2º) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e dança regidos pelos tambores; 3º) a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico (ibid., p. 75).

<sup>40</sup> Nesse momento a autora alerta para a proposta de Richard Shechner em compreender uma ação ritual a partir do comportamento restaurado.

<sup>41</sup> De acordo com Martins, o *teatro do sagrado* refere-se à performance festiva do Congado que, como concebido por Turner (1982), apresenta “uma orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança” (MARTINS, 2003, p. 72).

<sup>42</sup> Para maior esclarecimento, retornar ao Capítulo I desta dissertação, no subtítulo O Mito Fundacional.



A performance do ritual festivo do Congado tem como principal objetivo e questão a atualização da memória coletiva que acontece a partir das dramatizações. A recriação dessa memória coletiva, uma lembrança resvalada de esquecimento, transcria os saberes produzidos pelos ancestrais sagrados, restituindo a sua alteridade. Dessa forma, a performance ritual dramatizada é um ato de inscrição, uma grafia, ou ainda, uma “afrografia da memória”.

Martins (2003) afirma que nessa performance do ritual festivo dos Congados as ações dos ancestrais sagrados são vivenciadas a partir dos “rastros” deixados como exemplos morais para os sucessores. Contudo, são impressos nesses rastros os próprios tons e pegadas dos congadeiros do tempo de agora, conforme a tradição é revivida em seus espaços, tempos e momentos. Nesse sentido, e ainda concordando com Shechner (2003) quando aborda a questão do comportamento restaurado nas ações rituais, acreditamos que cada repetição dos Rituais Festivos congadeiros é em certa medida original, mas nunca totalmente nova. Durante a realização do ritual, o congadeiro reterritorializa os saberes consagrados pelos antepassados e, dessa maneira, religa o tempo dos ancestrais sagrados com o tempo da festa de agora. Todas as ações de cortejos, caminhadas, procissões e peregrinações tem como objetivo principal revisitar os lugares que, hoje reconhecidos dentro do círculo festivo, no tempo dos ancestrais formaram os caminhos talhados pelo saber, pela tradição. A essa questão Martins (2003) chama de tempo espiralado. Seria, portanto, a maneira pela qual os sujeitos retomam o Tempo e o Espaço criando uma espécie de espelho das ações realizadas no passado e vivenciadas no presente.

Concordando com Martins, acreditamos que o corpo e a voz são os espaços e locais de inscrição dos saberes produzidos pelos ancestrais sagrados e que, ainda hoje, apresentam-se como elementos capazes de grafar os conhecimentos dos sujeitos participantes do Congado.

[...] o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo (MARTINS, 2003, p. 70).

O que Martins (1997; 2003) vai nos apontar com sua leitura do corpo como espaços de inscrição de saberes é que ele seria, por excelência, o local da memória. Entretanto, um local da memória que se faz, eminentemente, pela via da performatividade. Segundo a autora, o corpo durante a ação performativa não se limita apenas a repetir um

hábito; sua intenção é instituir, interpretar, revisar e reatualizar periodicamente aquele ato dramatizado. Assim, a autora complementa dizendo que o conteúdo dessas dramatizações “imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente” (ibid., p. 82).

Nessa perspectiva, o corpo em sua performatividade, durante as dramatizações do ritual festivo dos Congados, torna-se o espelhamento entre o tempo dos ancestrais e o tempo do presente. De acordo com Martins, o corpo como uma espacialidade durante as dramatizações performativas é, simultaneamente, o lugar da pertença e da presença, o espaço em que é engendrada uma temporalidade que se faz acumulativa, compacta e fluida. Assim, o corpo ainda é, continua sendo e pode vir a ser, conforme os passos dos sujeitos vão reterritorializando os saberes-fazerem nas ações rituais performatizadas.

Durante as ações rituais performatizadas, os congadeiros reconstituem, restauram, expressam e reproduzem os conhecimentos e saberes-fazerem que estão grafados na memória e no gesto do corpo. “Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcriando, revisando, o que representa” (MARTINS, 2003, p. 82). Para a autora, o corpo do congadeiro seria uma espécie de portal que, como um veículo da memória coletiva, pode, simultaneamente, inscrever e interpretar, significar e ser significado/significante, ser continente e conteúdo, local e ambiente. Percebemos, assim, que o corpo do congadeiro congrega, mutuamente, o observador e o objeto do olhar, possibilitando a reflexividade de um sobre o outro.

A performatividade dos rituais festivos dos Congados fundamenta o sentido da existência desses sujeitos, que, assim como a sua religiosidade, possuem a capacidade de religar os congadeiros de agora com os seus ancestrais sagrados e com as divindades que compõem o imaginário desses sujeitos. De acordo com Martins, a prática performativa dos congadeiros será refeita a partir da memória e da história encontradas nas dobras espiraladas dos tempos.

As práticas performativas dos rituais festivos dos Congados compreendem todas as etapas e elementos que constituem a manifestação congadeira, e que são periodicamente performatizadas e dramatizadas durante os momentos da festa tendo, portanto, o corpo e a voz como elementos que congregam os saberes dos ancestrais numa circularidade espiralar:

As coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralar, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade incorporam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance (ibid., p. 80).

Para os congadeiros, os saberes-fazerem são instituídos como conhecimentos consagrados que se performatizam nos rituais festivos. Assim, quando refazem os cortejos e caminhadas, os círculos em torno dos mastros, cruzeiros e igrejas, quando percorrem os caminhos dos antepassados e quando realizam todas as demais atividades que compreendem suas práticas rituais, cumprem não apenas as etapas de um ritual, mas, também, como alerta Martins (2003, p. 78), a sua função pedagógica.

Por fim, Martins apresenta a noção de encruzilhada como operador conceitual dos rituais congadeiros. De acordo com a autora, perceber a encruzilhada como o lugar onde se processam os saberes-fazerem produzidos pelos sujeitos que participam dessa manifestação é compreender a sua capacidade de possibilitar a interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico, nos quais se confrontam e entrecruzam as práticas performativas, as cosmovisões e as cosmologias que compreendem todo o grupo.

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, de sentidos plurais (ibid., p. 70-71).

Ao final deste capítulo, onde priorizamos um estudo teórico sobre os temas e assuntos abordados, considerando, especialmente, uma leitura etnográfica e antropológica sobre o ritual, a festa e a performatividade, ao invés de uma leitura estética ou artística, como apontada por Carlson (2009), duas questões podem ser apresentadas como base para a continuidade da construção do nosso argumento: a primeira refere-se à dinâmica ritual presente nas festas dos congados; a segunda seria perceber aspectos da performatividade e do corpo como elementos que, na encruzilhada das práticas e processos rituais, congregam os saberes produzidos pelos congadeiros. Ambas as questões serão tratadas, no caso deste trabalho, a partir de uma leitura particular da manifestação dos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG.

Concordamos com Victor Turner (1974) quando afirma que aquilo que é visível para um observador externo pode ser inconsciente para o membro individual das sociedades observadas. As questões aqui abordadas acerca das conceituações e estudos teóricos empreendidos durante todo o capítulo, que se mostraram necessários para o desenvolvimento do nosso argumento sobre o Ritual Festivo nos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG, foram

fundamentais para podermos realizar a nossa interpretação acerca das práticas e processos performativos presentes nessa manifestação cultural. É dessa maneira que propomos, a partir do próximo capítulo realizar tanto uma descrição da dinâmica ritual das Festas dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, quanto uma interpretação a partir de sua performatividade.

### **CAPÍTULO III**

## **NO PASSO DO GIRO: O RITUAL FESTIVO DOS TERNOS DE CATOPÊS DE BOCAIÚVA/MG**

Nossa incursão no universo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG possibilitou uma leitura dos aspectos e elementos presentes na prática/processo ritual e, também, na performance dos sujeitos dessa manifestação. Esta leitura priorizou a percepção sensível do universo e da dinâmica das relações dos sujeitos durante a realização das festas por mim observadas.

Partimos da idéia de que a festa, símbolo maior da devoção e da fé dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, nos apresenta todos os elementos, sujeitos e práticas/processos rituais que podem ser encontrados no universo dessa manifestação, permitindo que o observador atento apreenda em sua dinâmica os pontos necessários para uma interpretação do Ritual Festivo. Com isso, confirmamos que a descrição da festa seria o primeiro passo para que pudessemos compreender a complexidade dos elementos que compõem a manifestação.

Assim como propõe Oliveira (2006), o nosso trabalho de descrição também absorve o olhar dos sujeitos dos Ternos de Catopês de Bocaiúva a partir de sua compreensão da festa, da prática ritual, das relações com os elementos e demais sujeitos da festa, do mundo. Aliado a nossa própria percepção, esses olhares sobre o próprio fazer nos auxiliaram na tentativa de, mais que objetivar uma descrição do evento, refletir sobre sua importância sociocultural na vida de quem o pratica.

Essa interpretação, que segundo Geertz (1989) será sempre construída, tem no “olhar” a sua primeira experiência metodológica. Contudo, a intenção foi permitir que outros sentidos pudessem também fazer parte do processo que possibilitou a apreensão do universo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva.

Sendo assim, quando falamos em ‘olhar’, tentamos ampliar este termo para uma suposta completude de contato que se estabelece com o ato espetacular em questão, pois, naturalmente, a visão é o primeiro elemento a se relacionar com o mundo exterior, sobretudo, se ele se apresenta com algum tipo de apelo estético que transcende o cotidiano. Mas, aos poucos, percebemos que há outras formas de relação que não só a visual (OLIVEIRA, 2006, p. 445).

No caminho da interpretação que aqui propomos, a leitura de Oliveira sobre François Laplantine tornou-se uma das questões que fundamentaram a nossa argumentação. Para o autor, Laplantine compreende que o olhar é tão importante quanto a relação entre o corpo e o mergulho etnográfico nos processos de leituras antropológicas, pois todos os

sentidos do pesquisador estão envolvidos em sua prática de observação. Oliveira (2006, p. 148) ainda aponta que “são os corpos que se percebem, se experimentam, que se abrem para um turbilhão de sensações e interações causadas pela troca, pela natureza mesma de uma percepção total e integral do ser humano com tudo aquilo que a envolve” (ibid.).

A interpretação do ritual festivo que aqui realizamos está também associada à idéia de Martins (1997) de transcrição. No nosso discurso, transcrevemos aquilo que observamos e, ao mesmo tempo, preenchemos as lacunas que aparecem no decorrer da pesquisa com as nossas impressões e percepções desse mundo, criando ou mesmo recriando o modo como ele é apreendido pelos sujeitos que participam dos Ternos de Catopês a partir de suas próprias falas e interpretações dos elementos e mundo que o cercam.

Contudo, e com a mesma preocupação acadêmica de Oliveira (2006), sabendo da complexidade existente nas práticas rituais e festivas e da capacidade de transformação dessa manifestação, acreditamos que o texto que aqui se apresenta não possui a mesma flexibilidade e detalhes que a vivência de uma festa e seus elementos poderia propiciar aos sujeitos que dela participarem.

Ao propormos neste capítulo uma descrição etnográfica seguida de uma interpretação estamos também confirmando a nossa necessidade de, como sugere Oliveira (2006, p. 147):

Adaptar o olhar para a percepção do sensível de que tudo o que é visto é mutável, é dinâmico, é vivo. E mais: que este olhar é único, específico de um ser humano dentro de um universo e uma época específica, que se relaciona com o outro através de perspectivas e questões próprias.

Portanto, mergulhados de corpo e espírito no universo das festas dos Ternos de Catopês de Bocaiúva/MG tentaremos refletir e interpretar os aspectos observados e sentidos durante os momentos em que estivemos presente e em relação com os sujeitos que participam dessa manifestação espetacular.

Não é nosso interesse tentar universalizar os saberes-fazeres e práticas que essa manifestação apresenta e, muito menos, tentar articular os elementos e estruturas que compõem a prática ritual dessa manifestação às práticas do fazer teatral. Nossa intenção está em fazer com que o universo de elementos, práticas, processos, presente nas ações dos Ternos de Catopês de Bocaiúva possam ser compreendidos, possibilitando uma proximidade entre estes dois mundos que são distintos, mas que comungam aspectos e elementos comuns como também complementares.

Propomos a estruturação deste capítulo em duas partes. A primeira apresenta a descrição da festa que, como já pontuamos, traz os aspectos apreendidos pelo nosso olhar durante a observação realizada em diversos momentos das festas de São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário, como também as impressões dos sujeitos participantes das festas coletados durante as filmagens da mesma ou nas entrevistas realizadas durante o trabalho de campo. A segunda parte refere-se à interpretação da Dinâmica Ritual presente na manifestação, onde buscamos apreender tanto as relações dos sujeitos em sua prática ritual como a inscrição do corpo festivo como o espaço da encruzilhada, onde todos os elementos da festa se relacionam.

Lá do céu evai descendo uma coroa  
Ela veio lá do reino da glória  
Vamos pegar ela com jeito meus irmão  
É a coroa de Nossa Senhora  
(Fragmento de canto do Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito em visita à casa do festeiro da Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008).

### 3.1. OLHAR O FAZER DO OUTRO: QUESTÕES DE ETNOCENOLOGIA

Ao deparar com o campo de pesquisa em que se encontram nossos sujeitos de estudo, uma questão que se apresenta é a presença de uma qualidade espetacular no pensar/fazer desses sujeitos. De acordo com Oliveira (2006), a espetacularização das ações humanas nos dias atuais tem acontecido de modo mais acentuado que em outros períodos. Para o autor, tanto os pequenos fatos sociais quanto os eventos de maior dimensão pública evidenciam esse crescente “teor espetacular”.

Em se tratando das questões da pesquisa acadêmica, especialmente no que se refere ao campo das Artes<sup>43</sup>, a recente prática de produção sistemática de conhecimento apresenta uma tendência a “reproduzir modelos de transmissão e produção de conhecimentos disciplinares, positivistas, em suma, cartesianos” (COUTINHO e SANTOS, 2010, p. 3). Entretanto, a singularidade do campo de conhecimento em Artes, juntamente com seus objetos, questões, objetivos e finalidades, exige do pesquisador o desenvolvimento de métodos coerentes com suas perspectivas de investigação e seu campo de atuação, sem, contudo, reduzir a complexidade característica desses objetos de investigação.

---

<sup>43</sup> O campo de conhecimento em Artes se subdivide, de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's), em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. Em se tratando das áreas de cursos de pós-graduação no Brasil, outras duas nomenclaturas que aparecem são Artes Cênicas e Artes do Espetáculo.

Ao falarmos do campo das Artes do Espetáculo<sup>44</sup>, que envolvem a Dança, o Teatro, o Circo, a Performance e a Espetacularidade das Manifestações Populares, o surgimento da Etnocenologia apresenta-se como um importante fator para o desenvolvimento de pesquisas no campo da espetacularidade. De acordo com Oliveira (2006, p. 111),

O surgimento de uma disciplina como a etnocenologia, que finca sua atenção na discussão, reflexão e análise de diversas formas espetaculares encontradas pelo mundo, não se dá de forma aleatória e, muito menos, sem razão de existência, já que, atrelado aos acontecimentos espetaculares, existe um vasto campo de pesquisa que pode, de forma mais apurada, dar cabo dos elementos teatrais e características cenológicas e espetaculares impressas no ato do expressar-se, sem, no entanto, se limitar aos conteúdos ligados ao domínio do teatro, por exemplo.

Segundo Santos (2007), a Etnocenologia surge em meio a um contexto de profunda e generalizada crise dos padrões e dos valores hegemônicos da cientificidade acadêmica. A partir da formulação de um *Manifesto*, esses artistas/pesquisadores/acadêmicos reunidos em torno dessa questão, lançam no mundo a proposta de uma “disciplina” que tem nos estudos da cena e sua polissemia o seu principal terreno investigativo.

De acordo com Patrice Pavis (1999), Jean-Marie Pradier, propositor do neologismo etnocenologia, afirma que ela surge com a intenção de ampliar os estudos do teatro ocidental para as práticas espetaculares do mundo inteiro (em particular aquelas que se originam do rito, do cerimonial e das *cultural performances* – práticas culturais), compreendendo que a prática espetacular é uma qualidade inerente à atividade humana. Essa espetacularidade refere-se, segundo Pradier (1999, p. 24), a “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma indistinta das ações banais do cotidiano”.

De acordo com Pavis, a etnocenologia deveria dar conta de conciliar duas noções que parecem pertencer, a primeiro momento, a universos epistemológicos incompatíveis: “espetáculo” (*spetaculum*, o que é visível e *speculum*, o que remete uma imagem) e “performance” (ação realizada). Ainda, deveria saber utilizar tanto da etnologia quanto da antropologia cultural aplicando-as com flexibilidade em seus objetos de estudo que podem parecer “abertos para o infinito” (1999, p. 152).

A complexidade das discussões em torno da etnocenologia evidencia, para o professor Armindo Bião, o seu caráter conflituoso e as nuances que essa disciplina ainda

---

<sup>44</sup> As Artes do Espetáculo são utilizadas como pressuposto para a nossa discussão por entendermos que abarca todas as áreas de atuação da Etnocenologia, como descritas aqui.



sofreria com o embate epistemológico. Isso é provocado pela proposta interdisciplinar e transcultural que essa nova disciplina propõe tanto no campo teórico como no diálogo documental com outras disciplinas, mas principalmente na proposição metodológica do trabalho prático com a pesquisa (OLIVEIRA, 2006).

Em sua dissertação de mestrado, Santos aponta que a Etnocenologia foi, desde a sua proposta inicial, uma construção internacional, interdisciplinar e étnica.

Internacional, porque contou com pesquisadores europeus, africanos e americanos, tanto do norte como do sul, no ato de sua fundação; interdisciplinar, pois conjuga saberes e gêneros e naturezas completamente distintos, tanto das ciências como das artes; e étnica, porque ela já nasce querendo se remeter, primordialmente, a aspectos relativos aos diversos grupos culturais verificados no mundo (SANTOS, 1999, p. 98).

Se para Chérif Khaznadar (1999), a etnocenologia coloca-se como resistência a uniformização e deve propor a ampliação do sentido de espetacularidade estudando, documentando e analisando “as formas de expressões populares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo” (KAZNADAR, 1999, p. 121), para Adailton Silva (2007) isso reflete um dos problemas conceituais da etnocenologia: trata-se de um posicionamento ideológico revestido de grande ingenuidade, o que demonstra, como afirma Oliveira, que essa corrente etnocenológica ainda encontra-se impregnada pelo etnocentrismo. Para Oliveira, a etnocenologia, como campo de conhecimento, ainda está em processo de construção e, portanto, “vem sendo pensada, analisada, redimensionada e percebida como algo que precisa, constante e insistentemente, ser discutida, para que se vislumbre uma melhor estruturação de seu campo investigativo e conceitual” (ibid., p. 126–127).

Um dos principais pensadores da etnocenologia é o professor Armindo Bião, responsável pela implantação, reconhecimento e desenvolvimento dessa disciplina no cenário acadêmico no Brasil. Para Santos (2007), Bião funda uma nova forma de se pensar a etnocenologia, o que ele vai chamar de etnocenologia baiana<sup>45</sup>. O caráter interdisciplinar e multirreferencial da etnocenologia baiana foi preponderante para a formulação de pensamentos e posicionamentos distintos das outras correntes pré-paradigmáticas:

[...] a troca dos Conceitos por Noções; a troca de Princípios por Preceitos, a substituição de uma postura metodológica em si mesma e comprometida

---

<sup>45</sup> De acordo com Adailton Silva dos Santos, a Etnocenologia Baiana é uma linha de trabalho que, em consonância com o texto do Manifesto da Etnocenologia, propõe um novo olhar e uma nova abordagem dos estudos etnocenológicos. Essa linha de atuação tem no professor Armindo Jorge de Carvalho Bião o seu principal nome e maior referencial. Para maiores detalhes sobre a Etnocenologia Baiana, ver o Capítulo II da dissertação de Mestrado de Adailton Silva dos Santos (1999).

com um lastro teórico previamente definido, capaz de irradiar linhas teóricas correntes para várias trajetórias em potencial, por uma postura metodológica múltipla, adequada à polissemia própria da linguagem em suas complexas relações com a polimatia dos aspectos das coisas (SANTOS, 2007, p. 67).

A partir da organização de um pensamento que pretende uma etnocologia mais inclusiva em sua intervenção sobre o homem e que assente suas considerações nos liminares entre o teatro, a cultura e a sociedade, Bião (1999) elenca cinco pilares epistemológicos que serviriam como conceitos básicos à disciplina, descritos por Oliveira (2006) da seguinte maneira:

1. Os **estados de consciência** (alterados, modificados ou não) e os **estados de corpo** (técnicas cotidianas ou extracotidianas);
2. **Teatralidade** (ação ou comportamento à alteridade, independente do nível de consciência do fato) e **Espetacularidade** (consciência, criação e organização de ações para serem vistas);
3. **Transculturização** (contatos culturais sob o ponto de vista antropológico);
4. **Matrizes Culturais** (lingüísticas, religiosas, estéticas, técnicas e temáticas);
5. **Práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados – PCHEO** (pilar mais importante ontológica e metodologicamente e mais complexo que congrega as noções de alteridade/identidade, multiculturalismo/dinâmica cultural, tradição/contemporaneidade e performance/fenômenos espetaculares, chamado atualmente de Práticas performáticas, por Jean-Marie Pradier).
  - 5.1. **Artes do espetáculo** (engloba todo tipo de manifestação espetacular como o teatro, a dança, a ópera, as artes mistas populares, tradicionais, etc.);
  - 5.2. **Ritos espetaculares** (rituais, festas, eventos esportivos, políticos, religiosos, cerimoniais, etc.);
  - 5.3. **Formas cotidianas** (papéis e ações sociais reconhecíveis e interacionais; educador/educando, vendedor/cliente, sacerdote/fiel, etc., assumidamente explícitos em trajés, posturas corporais e verbais, ou não)<sup>46</sup>.

A proposta de Bião (2007) traz, na noção de teatralidade e espetacularidade (par de categorias ideal-típicas referentes à convivência em sociedade), um modelo preciso de campo de ação para o pesquisador das Artes do Espetáculo. Mas é na noção de

---

<sup>46</sup> Maiores detalhes em Oliveira (2006, p. 116-117).

espetacularidade que repousa o trabalho desse teórico, apresentando três condições para os objetos de estudo da etnocenologia: substantivos, adjetivos e adverbiais.

As espetacularidades substantivadas são manifestadas nas formas de “práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados – PCHEO” como as diversas “artes do espetáculo”, independentemente de sua origem ou forma de produção. Essas artes do espetáculo “compreendem o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o *happening*, a performance e o folguedo popular, este último correspondente ao que Mário de Andrade denominou, no Brasil, de danças dramáticas” (BIÃO, 2007, p. 26).

As espetacularidades adjetivadas estão circunscritas no que pode ser denominado como ritos espetaculares. “Nesse grupo de objetos, ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível decerto para sua conformação, mas não substantivamente essencial” (ibid., p. 27). Para Oliveira (2006), essas atividades não possuem o objetivo cênico, mas apresentam aspectos espetaculares em suas práticas ou em sua execução. Rituais religiosos, festejos públicos, eventos sociais, enfim, ritos representativos e comemorativos, são exemplos de objetos da condição adjetivada da etnocenologia.

No que se refere às espetacularidades adverbiais, podemos elencar como objetos da etnocenologia os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos a partir do ponto de vista do espectador e em espetaculares a partir da sua extraordinaridade. Estão no corpo dessa proposta o modo de se comportar, de se relacionar e de criar mecanismos de expressão que podem diferenciar um grupo social do outro e os elementos que pertencentes a uma determinada sociedade.

De acordo com Oliveira, existe ao menos um elemento que se apresenta em todas as possibilidades de leitura da etnocenologia: o corpo, pensado como um “[...] fator estruturante e estruturado de uma ação, seja preenchida de espetacularidade ou de teatralidade. Mas não como um corpo perdido no nada, e sim, um corpo que se interrelaciona com um espaço e um contexto sócio-histórico específicos” (OLIVEIRA, 2006, p. 128).

Concordando com Greiner, a etnocenologia aparece como um campo de estudo que possibilita uma imersão para discussão da relação inseparável, pelo menos no que se refere aos estudos das Artes do Espetáculo, de corpo e cultura. Isso, para a autora, apenas é possível quando acontece “o diálogo entre Arte e Ciência para além do limite de belas e infrutíferas metáforas” (GREINER, 2000, p. 120).

Aqui repousa, então, o que nos interessa na etnocenologia: percebê-la como uma abordagem epistemo-metodológica das Artes do Espetáculo a partir do imbricamento teórico

artístico sobre as práticas culturais, considerando a importância da compreensão do fazer espetacular do outro.

De acordo com Oliveira (2006), é justamente do processo de discussão e reflexão sobre Arte e Ciência, instaurado na academia, e da perceptível relação entre estas duas áreas que nasce a Etnocenologia. A partir das propostas das Etnociências, especialmente após a criação da Etnomusicologia, insere-se num circuito de discussões para valorização de outros modos de perceber o mundo e as coisas ao seu redor, considerando os limites da ética e da estética<sup>47</sup>.

A etnocenologia se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas (BIÃO, 1999, p.17).

Assim, ela já surge com uma perspectiva epistemo-metodológica, corroborando na construção de um novo modo de fazer ciência. Essa nova proposta acadêmico-científica exige, para tanto, novas formas de abordagem epistemológica. O professor Armindo Bião (2007) nos apresentou uma nova condição que se faz necessária como abordagem para utilização da Etnocenologia no Campo das Artes:

Do ponto de vista epistemológico, além de um conjunto de noções de referência conceitual, que nomearemos a seguir, vale considerar quatro condições desejáveis para o bom, belo e útil desenvolvimento da pesquisa: **a serenidade, a humildade, o humor e o amor**. Vale, também, assumir a necessária implicação do sujeito, responsável pela generosa construção de um discurso sobre o trajeto que liga objetos a sujeitos, numa busca poética, comprometida e libertária (BIÃO, 2007, p. 33. Grifo nosso).

A etnocenologia, ao propor a transdisciplinaridade como caminho para o desenvolvimento de metodologias para o campo das Artes, considera que o pesquisador deva ser capaz de desenvolver habilidades para utilização de elementos e ferramentas de diferentes áreas do saber a partir das necessidades evidenciadas em seu trabalho prático, como também em suas reflexões e diálogos teóricos e documentais. Para Bião (2007), campos como a antropologia teatral, os estudos da performance, as ciências humanas e sociais, a antropologia do imaginário, a sociologia compreensiva, a descrição etnográfica densa, a história oral e a literatura oral são exemplos de horizontes da qual o campo das Artes e seus pesquisadores podem se beneficiar, sejam pelas experiências metodológicas ou mesmo pelos objetos e finalidades de suas pesquisas.

---

<sup>47</sup> Acerca da criação da Etnocenologia, ver: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. Salvador: Annablume, 1999.

Entretanto, a singularidade da pesquisa etnocenológica propõe a utilização de posturas metodológicas diferenciadas. Em se tratando, por exemplo, das Artes do Espetáculo é possível perceber que, dada a complexidade de objetos e procedimentos característicos dessa área, a demanda de leituras, posturas e olhares interdisciplinares e reflexivos do pesquisador em seu campo de pesquisa são características necessárias para a realização da pesquisa acadêmica.

De acordo com o professor Érico Oliveira (2006), a Etnocenologia propõe uma relativização dos saberes a partir do modo pelo qual o pesquisador observa e interpreta as práticas espetaculares, criando uma interseção estética, conceitual e teórica entre o olhar do pesquisador e do sujeito pesquisado. Para ele, a principal função da Etnocenologia é a sua proposição em ser mais uma possibilidade de compreender, discutir, analisar e interpretar as práticas e estudos das Artes do Espetáculo.

Oliveira (2006) destaca as possibilidades que a etnocenologia apresenta enquanto uma abordagem teórico-metodológica e epistemológica para os pesquisadores do campo das Artes, especialmente das Artes do Espetáculo. Nesse sentido, percebemos que a etnocenologia, procurando livrar-se da tentação etnocêntrica, enquadra-se nesse novo discurso acadêmico ampliando a interdisciplinaridade entre os campos de Artes, Humanidades e Ciências (COUTINHO e SANTOS 2010), e desenvolvendo novos procedimentos metodológicos para a atuação do pesquisador do campo das Artes.

A etnocenologia, especialmente a etnocenologia baiana, como nos aponta Santos (2007), tornou-se, nesta última década, um espaço para que praticantes e pensadores das Artes do Espetáculo percebam-se criadores tanto da experimentação artística como da construção científica, possibilitando novas formas de conhecimento e incentivando a descoberta e potencialidade de construções epistemológicas.

Comungamos com Oliveira quando apresenta e desenvolve o seu pensamento acerca das qualidades teórico-metodológicas da etnocenologia. Para ele, a etnocenologia representa:

[...] mais uma forma sensível de ver o mundo, encaminhada pelo viés da arte, mais especificamente das artes do espetáculo, como uma via de mão dupla que, ao mesmo tempo em que discute uma forma de apreender o outro, através de uma ótica ligada ao domínio do corpo representacional, alarga seus próprios horizontes para incorporar a diversidade como elemento essencial da atividade cênica e humana (OLIVEIRA, 2006, p. 112).

Para nós, duas questões são importantes ao tratarmos a etnocenologia e suas perspectivas epistemológicas: 1) O olhar etnocenológico como uma característica particular

dos pesquisadores em Artes do Espetáculo; 2) A postura etnocenológica do pesquisador em seu campo de investigação, como uma peculiaridade para o desenvolvimento do discurso a partir da serenidade, da humildade, do humor e do amor, como postula o professor Armindo Bião (2007).

Em se tratando do Olhar Etnocenológico, é importante compreendê-lo como uma nova forma de olhar o mundo, a partir da espetacularidade. O Olhar Etnocenológico refere-se à capacidade que os pensadores das Artes do Espetáculo possuem em perceberem de forma singular as manifestações e comportamentos humanos por meio de sua expressão cênica, refletindo sobre os universos espetaculares que compõem a humanidade. Para Oliveira, o Olhar Etnocenológico trata-se de uma lente capaz de observar as diversas formas de expressão do homem. Assim, esse olhar representa uma:

[...] ótica singular, uma sensível diferença na abordagem científica das ciências humanas, contribuindo, assim, para a reflexão, tanto dos comportamentos humanos como das práticas cênicas, a partir do universo espetacular que constitui a humanidade de ontem e de hoje (OLIVEIRA, 2006, p. 129).

É importante afirmar que o Olhar Etnocenológico alarga a dimensão do “olhar”, concebendo que a apreensão das realidades acontecerá por meio da percepção em sua inteireza. Segundo Santos (2007), o pesquisador das Artes do Espetáculo é capaz de perceber, por meio de todos os sentidos do corpo e de forma holística, os aspectos filosóficos, científicos, sociais e estéticos, bem como suas implicações em seus objetos e processos artísticos. Outro fator imprescindível é que:

[...] ao “olhar” do sujeito de conhecimento é incorporada toda a sua historicidade, explicitando o processo de constituição deste “olhar” que olha. Trata-se de saber, metaforicamente, não só do olho, mas da máscara como um todo. Por isso chamo-o de desmascaramento do sujeito (SANTOS, 2007, p. 71 – 72).

Ao tratar da Postura Etnocenológica, referimos a maneira pela qual o pesquisador das Artes do Espetáculo insere-se em seu campo de investigação. Neste sentido, importa saber quem olha, o que olha e como olha. Para Santos, não é uma forma de analisar as coisas que se dão ao processo de percepção, já que não existe uma conceituação prévia do objeto ou processo que se pretende observar; “trata-se de desvelar o caráter indiossincrático daquilo que está sendo olhado. E para isso é preciso desvelar também o olhar que se vê” (ibid.).

A adoção de uma Postura Etnocenológica exige do pesquisador atitudes transdisciplinares a todo o instante. Trata-se de uma conduta metodológica múltipla, adequada à polissemia e às complexas relações que as várias trajetórias dos sujeitos, objetos e processos

(artísticos, cotidianos e extracotidianos) desencadeiam durante a pesquisa, irradiando e envolvendo linhas teóricas coerentes com as demandas que o campo de investigação exige. Nesse sentido, é “[...] necessário estarmos atentos ao diálogo que se deve estabelecer entre o universo acadêmico e o popular, para que, neste contato, os dois lados possam usufruir do processo inevitável de trocas culturais” (OLIVEIRA, 2006, p. 124).

De acordo com Santos, a Postura Etnocológica tem como objetivo, a partir do discurso transdisciplinar a que se propõe,

[...] fundamentar a autonomia dos artistas cênicos como produtores de conhecimentos, para pensarem seus objetos e processos artísticos. E, neste sentido, podemos dizer que são artistas tentando construir um discurso sobre os produtos e processos artísticos. Um discurso de feição e índole epistemológica, capaz de expressar o resultado das especulações próprias ao seu fazer, impelidos por necessidades sociais a lutar pelo respeito e pela manutenção da credibilidade da sua área de atuação (SANTOS, 2007, p. 67-68)

No contexto das pesquisas em Artes do Espetáculo, a escolha da etnocologia como perspectiva epistemológica requer do pesquisador a efetiva utilização de Olhar e Postura, concomitantemente, de maneira condizente com suas práticas teórico-metodológicas. Dessa maneira, fica evidente que a atuação do pesquisador trará consigo “um posicionamento político, científico e artístico imbricados” (OLIVEIRA, 2006, p. 112).

O horizonte epistemológico da etnocologia está inserido na proposta de compreender o conhecimento como um saber que se constitui na relação dependente entre sujeito pesquisador, sujeito/objeto pesquisado e o trajeto que propiciou o encontro entre estes, entendendo que a construção desse conhecimento<sup>48</sup> será sempre incompleta, já que está submetido às condições de interpretação e enunciação dadas em seu campo de investigação (COUTINHO e SANTOS, 2010).

Pensar a etnocologia e suas possibilidades epistemológicas para as Artes do Espetáculo é uma maneira de:

[...] apreender o universo das manifestações espetaculares e suas inúmeras derivações a partir de um cuidadoso olhar de artista da cena, ampliando, através da interseção deste horizonte com outras disciplinas afins, sua significância dentro de um contexto maior, que é o mundo que compõe e é composto pelo ser humano (OLIVEIRA, 2006, p. 130).

É nessa perspectiva que entendemos que a etnocologia apresenta-se como Olhar e Postura epistemológica para o pesquisador das Artes do Espetáculo, possibilitando a

---

<sup>48</sup> Sobre conhecimento como construção ver: BACHELARD, G. **O novo espírito científico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

construção de conhecimentos sistematizados por meio da transdisciplinaridade, que atendam as necessidades acadêmicas de clareza metodológica e rigor científico, sem, contudo, reduzir a complexidade dos sujeitos/objetos estudados.

Assim como Feyerabend (2001) aponta que sua proposta de anarquismo metodológico não elimina o método, simplesmente o reformula a partir das realidades empíricas, acreditamos que as regras metodológicas da etnocologia e do campo das Artes (bem como da área das Artes do Espetáculo) serão dadas pelo campo de investigação durante a ação do sujeito pesquisador, sendo necessário a este sujeito ampliar os horizontes de sua percepção do mundo sensível, possibilitando que a transdisciplinaridade e a utilização de uma rica variedade de instrumentos e objetos metodológicos o auxiliem na busca de uma interpretação e enunciação viva, assim como suas manifestações espetaculares se apresentam.

Olhar o fazer do outro é uma questão de etnocologia que propusemos adotar durante a nossa vivência nas festas dos Ternos de Catopês da cidade de Bocaiúva. As reflexões que esse campo interdisciplinar da pesquisa nos oferece possibilitaram que leituras sobre a espetacularidade presente na manifestação desses sujeitos/objetos fossem percebidas a partir do próprio discurso impresso no corpo e no canto durante a realização dessa manifestação.

Aqui, apresentamos a dinâmica ritual que compõe as festas dos Ternos de Catopês de Bocaiúva de forma descritivo-explicativa, tornando o trânsito entre o nosso olhar e a percepção do leitor mais fluente; por outro lado, desenvolvemos uma análise interpretativa do pensar/fazer desses sujeitos a partir da nossa observação de cada etapa e elemento que compõem a sua prática e processo ritual. O que segue é a nossa leitura dos caminhos vivenciados pelos Catopês e a nossa interpretação de suas práticas espetaculares.

### 3.2. NO PASSO DO GIRO: A DINÂMICA RITUAL NAS FESTAS DOS CATOPÊS DE BOCAIÚVA

Além dos elementos que constituem a dinâmica ritual dos catopês, como bandeiras, roupas, capacetes, estandartes dos santos e cantos, a realização das Festas dos Catopês de Bocaiúva pressupõe a criação de uma estrutura que possibilite a realização de cada etapa ritual, estabelecendo as bases gerais para o acontecimento desses festejos. Alguns dos principais momentos de realização das festas são: visitas às casas dos mordomos e festeiros; levantamento de mastros; os reinados e o império; a missa solene; o almoço comunitário; a



procissão com a bênção final da festa; a entrega da bandeira e da coroa para o mordomo e o festeiro do próximo ano.

A observação participante realizada durante esses festejos nos anos de 2006, 2007, 2008 e 2009 nos faz acreditar que a melhor forma de falar sobre estes momentos das festas dos Catopês de Bocaiúva é relatar nossa vivência e descrevê-la, comparando nossa análise com as contribuições de alguns importantes estudiosos sobre as manifestações congadeiras espalhadas pelo Brasil.

Os momentos vividos pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva para a realização dos festejos em devoção aos Santos Congadeiros podem ser divididos em três, conforme descritos no quadro abaixo:

ATIVIDADES DOS TERNOS DE CATOPÊS DE BOCAIÚVA NA REALIZAÇÃO DAS FESTAS EM DEVOÇÃO AOS SANTOS CONGADEIROS		
<b>Preparação para a Festa</b>	<b>As Visitas a Mordomos e Festeiros</b>	<b>Realização do Festejo</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ensaaios com os participantes dos Ternos de Catopês;</li> <li>• Acompanhamento dos preparativos para a Festa, sendo que o Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito coordena as festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário; e o Terno de Divino Espírito Santo coordena a festa do Divino Espírito Santo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Primeiro momento em que os Ternos de Catopês saem às ruas da cidade tocando os seus instrumentos;</li> <li>• Visita às casas de mordomos e festeiros, realizadas a uma semana da Festa, sendo considerado o ato que abre os festejos para o Santo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Levantamento de mastros;</li> <li>• Instituição dos reinados e o império;</li> <li>• Realização da missa solene;</li> <li>• Realização do almoço comunitário;</li> <li>• Realização da procissão com a bênção final da festa;</li> <li>• Finalização e entrega da bandeira e da coroa para o mordomo e o festeiro do próximo ano.</li> </ul>

Quadro 02 – Dinâmica das Festas dos Catopês de Bocaiúva.

Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

De acordo com Brandão (1985), cada um dos momentos vivenciados durante a realização das Festas dos Santos de Preto possui uma ordem de dias, momentos, condutas, e práticas seguidas, tradicionalmente, pelos agentes da Festa: congadeiros, festeiros, mordomos, Igreja e a sociedade, que comparece aos dias e atividades referentes aos festejos. Para ele, essa ordem de atividades produz um sistema de modos codificados de inclusão e participação na Festa, que define ações e formas de atuação de cada um dos agentes, tanto no espaço quanto nos momentos em que ela acontece.

É nesse sentido que iremos de apresentar as características e dinâmicas das Festas dos Ternos de Catopês de Bocaiúva. Para tanto, dividimos a exposição em duas partes: a primeira descreve preparativos e ações dos Ternos de Catopês para a realização da Festa; a segunda apresenta os caminhos e as peculiaridades das Festas dos Catopês na cidade de Bocaiúva.

### **3.2.1. O preparar para a Festa**

A cada ano, um mordomo e um festeiro são sorteados para receber e guardar os símbolos em suas casas, bem como para realizar festas, em datas tradicionais. Segundo Queiroz (2005), “os mordomos são pessoas da comunidade sorteadas para guardarem as bandeiras dos santos de um ano para o outro” (QUEIROZ, 2005, p. 59). Já os festeiros, também sorteados, são responsáveis por guardar a coroa de um ano para o outro. As Festas são organizadas juntamente com representantes da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim e com os Mestres dos Ternos de Catopês de Bocaiúva.

Os ensaios começam com uma antecedência de três ou quatro semanas para a realização da primeira festa, a de São Benedito. Há uma variação nessa data, pois, de acordo com Mestre Lucélia (2009), os catopês não tocam seus instrumentos durante o período de quaresma e semana santa, vindo a fazê-los apenas após o domingo de páscoa.

Estes ensaios acontecem na casa dos Mestres, onde todos os símbolos que caracterizam esta manifestação (instrumentos, bandeiras, imagens, rosários) estão guardados. O pequeno espaço no quintal da casa da Mestre Lucélia ainda guarda o tronco, o torno e as esquadrinhas<sup>49</sup> utilizadas para os reparos nos instrumentos ou até mesmo para a construção de novos tambores.

---

<sup>49</sup> Nome dado pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva para instrumento/ferramenta utilizado para medir ângulos de tambores e tamborins, no qual são dadas as formas aos instrumentos musicais, sejam eles arredondados (como a maioria dos instrumentos) ou quadrados (formato utilizado em alguns tamborins).

O início dos ensaios é marcado pelo som dos tambores. A magia do encontro dos instrumentos é a voz dos próprios catopês. Segundo Mestre Lucélia (2007), os instrumentos utilizados pelos catopês (chama ou caixa, tamborins, marcante, pandeiro e reco-reco) têm as seguintes funções:

Tem o chama que são as caixas que repicam, que dá o ritmo, se é marcha, mais lenta, ou se é o dobrado, que é mais rápido. E o marcante, o marcante é aquele que marca, ele auxilia [...] ele marca o tempo certinho para a gente repicar. Os demais instrumentos são o complemento, que dão volume ao som. [...] aí entra o reco-reco e o pandeiro, que dão um enfeite muito bonito na música [...] (MESTRE LUCÉLIA, 2007).

A Mestre ainda afirma que o cuidado com os instrumentos acontece pela grande importância que eles têm para a manifestação. Os instrumentos são fonte de inspiração mística, pois têm o poder de aproximar os catopês do hoje com os catopês do tempo anterior, fazendo-se presentes no som e na memória dos que permanecem, mantendo viva a tradição. Evidenciamos isso na fala da Mestre:

[...] porque ao mesmo tempo que a gente toca tambor, a gente torna tambor também, né. [...] um tambor fala, fala. Mas fala do jeito dele, porque ele dá ritmo pras músicas, é ele que dá ritmo pras músicas. [...] por isso que a gente tem tamanho carinho com os nossos instrumentos, porque eles é uma parte. Sem ele acho que não teria tamanha força a festa do Rosário. Porque foi através dele que Nossa Senhora veio pro meio de fé, né. Há pessoas que fala que o tambor é nosso irmão que já foi, que ele está sempre presente (MESTRE LUCÉLIA, 2007).

O ensaio, portanto, não tem como função apenas preparar os catopês para tocar os instrumentos e se apresentarem durante os dias da festa. Eles possibilitam que os participantes do Terno entrem em contato com as suas divindades e com a memória dos ancestrais, imbuindo de força e fundamento a devoção dos que se preparam para rememorar essa tradição secular.

Durante o período de ensaios os Mestres são responsáveis, juntamente com os seus contramestres, por escolher as músicas que devem ser ensaiadas, avaliar os instrumentos que devem ser reparados e afinados, acompanhar os dançantes e verificar o estado das roupas; para os que não as possuem, são confeccionados roupas e capacetes novos.

As visitas às casas de mordomos e festeiros começam com uma antecedência de 15 dias da realização das Festas. Essas visitas acontecem como preparativos para os festejos, e nestes dias os mordomos e festeiros oferecem aos catopês lanche, com café, biscoitos, sucos e refrigerantes.

De acordo com a Mestre Lucélia (2007), é no momento em que é realizada a visita oficial à Bandeira, na casa do mordomo, e à Coroa, na do festeiro, que têm início os festejos para os Ternos de Catopês de Bocaiúva, pois começam a ser providenciados os detalhes para que o grupo se apresente da melhor maneira diante dos santos de devoção.



FIG. 12 – Visita à casa do festeiro. Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2007.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.



FIG. 13 – Catopês do Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, na porta da casa do mordomo. Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2007.

Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

As visitas ao mordomo e festeiro acontecem no mesmo dia, sendo que os Ternos de Catopês se revezam entre as casas desses agentes. Não são utilizadas as vestimentas da Festa; elas são utilizadas apenas no domingo, dia do Cortejo e da coroação de reis e rainhas, príncipe e princesas, imperador e imperatriz, conforme a Festa. As músicas são especiais, destinadas para estes dias e para essas ações, com pedidos de que a Festa e os rituais aconteçam conforme a vontade do santo festejado.

Alumeia, alumeia, alumeia  
 Os pretinhos do Rosário, alumeia  
 Viva Nossa Senhora, alumeia  
 Senhora do Rosário, alumeia  
 Com os seus anjinhos, alumeia  
 Os pretinhos do Rosário, alumeia.

(Fragmento de canto do Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito em visita à casa do festeiro da Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008).

Essas visitas oficiais acontecem, normalmente, no final de semana anterior aos dias da Festa. Após as visitas, os Catopês retornam à casa dos Mestres e fazem as suas orações, colocando a Festa nas mãos dos Santos. A partir de então, seguirá uma semana até as

atividades dos festejos, auge das manifestações de fé e devoção dos Ternos de Catopês de Bocaiúva.

### 3.2.2. O acontecer da Festa

A sexta-feira, anterior ao sábado e domingo de festa, é o dia em que os Catopês *entregam*<sup>50</sup> a festa para os santos. Neste dia são realizadas orações, com a reza do rosário, preces com pedidos para a realização de uma boa e tranquila festa e bênçãos aos catopês, mordomos, festeiros e suas famílias. Segundo Mestre Lucélia (2007), quando os catopês estão presentes em bom número, e sentem que podem realizar um cortejo pela cidade, eles o fazem; mas sem as roupas e adereços que caracterizam o grupo, que são guardados para o cortejo do domingo.

O sábado da festa compreende o maior momento de religiosidade (mais importante ontologicamente) para os Ternos de Catopês de Bocaiúva, o levantamento do mastro. Os mordomos preparam um altar todo ornamentado com fitas coloridas, velas e imagens de outros santos e no centro colocam a Bandeira do santo festejado, o símbolo maior da festa e para onde todos os olhares são voltados. O mordomo também prepara uma recepção com café, biscoitos, sucos e refrigerantes, para alimentar os participantes dos Ternos de Catopês e os fiéis que acompanham a manifestação.

---

<sup>50</sup> *Entregar* é uma expressão utilizada pelos catopês para informar que fizeram orações pedindo as bênçãos para a realização das festas.



FIG. 14 – Bandeira de Nossa Senhora em altar na casa do mordomo.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

Neste dia, os Catopês se encontram na casa dos Mestres, de onde partem em direção à casa dos mordomos. Antes da saída são rezados pai-nossos e ave-marias para que todo o trajeto e o ritual aconteçam sob as bênçãos de Deus e dos Santos: São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário.

Durante o trajeto, escolhido sempre pelo mestre e feito a pé, os catopês vão tocando o ritmo conhecido como dobrado<sup>51</sup>, uma batida mais rápida e que acompanha os seus passos. Ao chegar, a tônica do canto muda, sendo tocado a marcha<sup>52</sup>, sendo pedida a licença para adentrar a casa e louvar e adorar o santo. Os dois ternos, cada um ao seu tempo e respeitando o espaço um do outro, entram na casa e fazem a aproximação maior entre eles e os seus santos de devoção, como que pedindo licença para adentrar no universo sagrado do santo. O momento é sagrado: é a hora de se apresentar à bandeira dos santos.

<sup>51</sup> O dobrado é um ritmo “utilizado nos desfiles durante a caminhada ou mesmo quando os integrantes estão parados. Sua divisão rítmica sugere movimento e então esse ritmo embala as coreografias do Terno. Devido à sua força rítmica, o dobrado é o responsável pelas explosões de alegria que frequentemente ocorrem nos rituais de devoção aos santos. O padrão é executado em ciclos de quatro tempos” (MENDES, 2004, p. 107).

<sup>52</sup> “esse ritmo é executado em momentos nos quais se invocam atenção especial para o evento que está sendo realizado. Consiste em movimento cadenciado, de andamento lento aplicado geralmente em ocasiões solenes para pedidos de licença, para sentar-se à mesa ou para momentos pontuais na igreja. A marcha permite uma audição mais clara do feito musical por ter suas divisões rítmicas melhor definidas” (ibid., p. 105-106).

Oi vamos, oi vamos  
 Beijar aquele Rosário de Maria  
 De joelhos te louvamos  
 Dia e noite, noite e dia  
 Vamos, oi vamos  
 Beijar aquele Rosário de Maria [...]  
 (Fragmento de canto do Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, 2008).

Após o canto, o Mestre entoa o viva, um momento de saudação aos santos e às várias pessoas que contribuíram para a realização do festejo:

Mestre: “Viva Nossa Senhora do Rosário!”  
 Todos: “Viva!”  
 Mestre: “Viva São Benedito!”  
 Todos: “Viva!”  
 Mestre: “Viva o Divino Espírito Santo!”  
 Todos: “Viva!”  
 Mestre: “Viva o mordomo!”  
 Todos: “Viva!”  
 Mestre: “Viva o festeiro!”  
 Todos: “Viva!”  
 Mestre: “Viva os catopês, vivos e mortos!”  
 Todos: “Viva!”  
 (Fragmento de saudação realizada pelos Ternos de Catopês no dia de Levantamento da Bandeira da Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008).

Ao final desse momento, os catopês e todos os fiéis que se encontram presentes partilham a comida como um ato de comunhão, de celebração com os irmãos de mesmo credo, fé e devoção. Terminada a partilha da comida, os catopês dirigem-se à Praça da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim, onde acontecerá o maior ato de celebração das festas dos catopês, o levantamento do mastro. No caminho eles vão cantando, anunciando para toda a cidade o feito que está para acontecer:

Que bandeira é essa que nós vamos levantar  
 É a bandeira do Rosário (de São Benedito, do Divino) para festejar.  
 (Cântico do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, 2008).

Ao chegar à Igreja o padre abençoa a bandeira e os fiéis, pronunciando votos para um bom festejo do santo. Assim, os catopês dirigem-se ao pé do mastro, onde acontecerá o levantamento.

A partir daí os ânimos crescem e se transformam, e o Terno explode em uma energia circular que penetra os observadores presentes incitando-os a dançar e bater palmas pronunciando trechos de letra e melodia que invadem o ambiente. Essa reação por parte do público é compreensível, vez que estão todos, atores e observadores, envolvidos por uma energia de comunhão com o religioso (MENDES, 2004, p. 69).



Ali, os catopês começam a entoar cantos para que o mastro possa subir. O mastro vai sendo levantado ao som dos cantos dos catopês e dos fogos de artifício. O sentimento de que ali se engendram as forças que ligam os humanos à sua divindade toma conta não só dos catopês, mas de todos os observadores que ali se encontram. Acerca da importância do levantamento do mastro, Mestre Lucélia faz a seguinte afirmação:

[...] o mastro é o ponto que está ligando a terra e o céu. Quando você sobe o mastro você está elevando tudo o que você tá pedindo: a boa festa, as boas coisas, e pedindo a Deus pra ter misericórdia. Então assim, é nessa hora [...] que a gente tá pedindo as bênçãos de Deus. Ergueu, acabou, aí o que tiver de ser será (MESTRE LUCÉLIA, 2007).

Diante do mastro erguido e da comunhão das coisas da terra, dos homens, com as coisas do céu, do divino e do sagrado, e do que Mendes (2004) chamou de uma própria “materialização da fé”, os Ternos de Catopês entoam cantos que fazem menção às bênçãos elevadas e alcançadas pela fé e devoção.

Ta caindo fulô, eh oh  
 Ta caindo fulô, eh ah  
 Ta caindo fulô, eh oh  
 Ta caindo fulô  
 Lá do céu cá na terra  
 Ta caindo fulô  
 Lá do céu cá na terra  
 Ta caindo fulô  
 (Fragmento de canto do Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, 2008).

Ao final, catopês e fiéis que acompanharam o levantamento do mastro fazem orações aos santos e colocam velas no pé do mastro. Os catopês retornam às casas dos Mestres, fazem a última oração agradecendo por mais esta oportunidade de celebrar e adorar o santo que os guia na estrada, e programam o dia seguinte, quando realizarão o cortejo e a missa da festa.



FIG. 15 – Levantamento do Mastro da Festa de Nossa Senhora do Rosário do ano de 2007. Praça da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim.

Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

O domingo inicia às 6 horas da manhã, quando os catopês chegam para o café da manhã servido pelos Mestres em suas casas. Essa prática se relaciona tanto com a tradição, como também com a solidariedade para com os membros dos catopês que não têm condições financeiras ou que moram muito longe e não têm como preparar esta refeição logo cedo, também para alimentar as crianças, que ficarão até a hora do almoço sem comer.

Domingo é dia de Reinado, quando das festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, e Império, quando da festa do Divino Espírito Santo.

Os reinados e o império são momentos de coroação e consagração dos reis, rainhas, imperador e imperatriz. Os reinados são realizados nos dias de homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, enquanto o império no dia que homenageia o Divino Espírito Santo. As nomenclaturas distintas, entre reinados e império, não representam uma diferença real na prática, sendo situações semelhantes do ritual que concerne às suas funções, estruturas e características (QUEIROZ, 2005, p. 60-61).

Concordamos com Gomes e Pereira quando afirmam que “nas festas de Congado, a instituição do Reinado dá um caráter especial aos festeiros” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 184). Os festeiros têm a possibilidade de apresentar para a sociedade parte de sua família como reis e rainhas que serão coroados nesses festejos. Em Bocaiúva, não existe a coroação

de reis negros, chamados de reis de guarda<sup>53</sup>. O sorteio para escolha dos festeiros é que irá definir quais serão os reis e rainhas coroados, independentemente de sua cor<sup>54</sup>. Ainda aparecem as figuras dos príncipes e princesas, que são crianças dessas famílias, ou mesmo crianças da comunidade que queiram participar desses festejos (FIG. 15 e 16).



FIG. 16 – Séquito real da Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

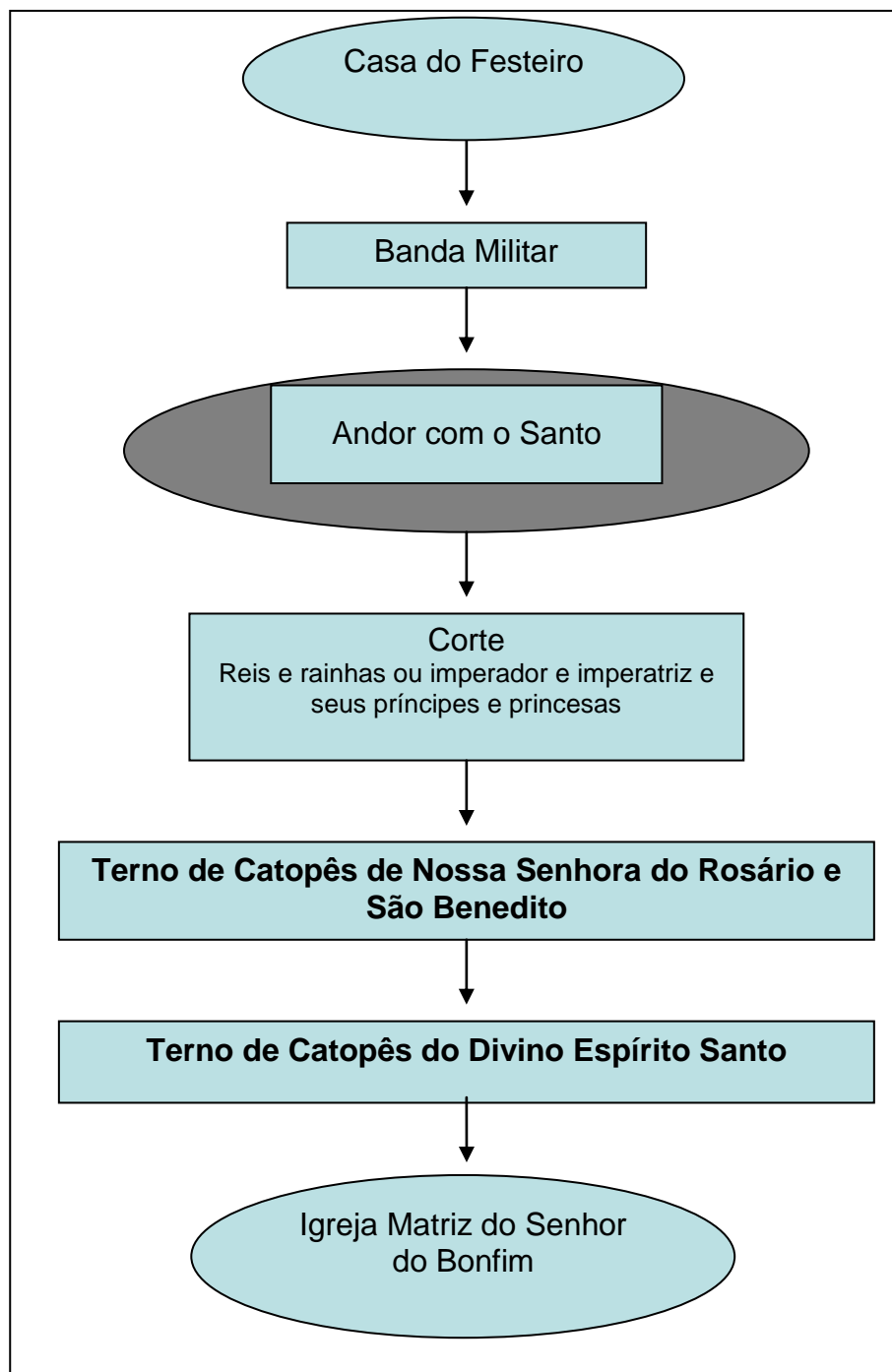
<sup>53</sup> “reis da guarda aqueles que fazem parte do grupo de dançantes: o rei congo, chefe supremo e rainha conga, autoridade feminina maior” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 184).

<sup>54</sup> Os reis e rainhas também podem ser da família do mordomo ou mesmo alguns patrocinadores dos festejos, bem como a presença de algumas pessoas agradecendo por alguma graça encontrada.



FIG. 17 – Participantes do Império do Divino Espírito Santo.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

Assim que o séquito real está pronto, os Mestres orientam a organização do cortejo: a distribuição dos Ternos de Catopês; o andor com a imagem do santo festejado; a corte (reinados ou império), com seus reis, rainhas, imperador e imperatriz; e a banda de música da cidade. O cortejo parte da casa do festeiro e segue em direção à Igreja Matriz do Senhor do Bonfim. A estrutura do cortejo segue a organização como a que apresentamos no Quadro 03.



Quadro 03 – Sequência dos participantes no Cortejo das Festas dos Catopês de Bocaiúva.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

A caminho da igreja, para realização da missa festiva, os catopês tocam os seus instrumentos e cantam pelas ruas da cidade, apresentando o Santo do festejado para toda a sociedade bocaiuvense, como nos mostra o Mestre Jocil, do Terno de Catopês do Divino Espírito Santo.

Vem o nosso rei com todo o vosso encanto  
Vamos festejar o Divino Espírito Santo

Vamos minha gente, é hora de viajar  
 Nós vamos andando até a igreja chegar  
 Nós vamos andando até a sacristia  
 Nós vamos festejar o filho da Virgem Maria.  
 (Canto do Terno de Catopês do Divino Espírito Santo)

A corte, com os seus reis e rainhas, representa os dois tipos de catolicismo que estão socialmente condicionados: “o catolicismo do senhor branco e a religião do negro escravo” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 184).

Na porta da igreja, os grupos pedem licença para entrar na casa do senhor. Ali eles cantam ao som da marcha e entram expressando toda a devoção e fé ao santo que está sendo festejado.

Nossa Senhora estou louvando  
 Vou pedir sua licença pra entrar na Igreja cantando  
 Nossa Senhora fiz um pedido  
 Daí 15 dias o pedido foi atendido  
 Nossa Senhora nós viemo festejar  
 Deus nos dê saúde para o ano nós voltar  
 Nossa Senhora te adoramo com fervor  
 Que viva Nossa Senhora mãe do Nosso Salvador  
 (Canto do Terno de Catopês do Divino Espírito Santo)

Entretanto, a missa em Bocaiúva não acontece com uma leitura especial, como na maior parte das festas religiosas, seguindo as leituras cotidianas da Igreja. Outra mudança dos últimos anos é quanto ao horário de realização das missas, das 10 horas da manhã, como tradicionalmente acontecia, para as 9 horas, coincidindo com a missa das crianças. Isso tem dificultado a vida dos Ternos de Catopês, de acordo com este relato:

A Igreja quer mudar a tradição antiga pela nova, e num é. A gente tem seguir aquela coisa antiga, do jeito que tinha. E essa é outra coisa que nós num pode entrar em acordo com o Bispo [Padre]. Porque nós tamo entrano em acordo com o Bispo pra voltar a missa pro que era, porque toda a vida a missa era 10 horas, e agora eles que marcar a missa pra 9 horas. Se chegar 5 minutos atrasado não tem missa. [...] E a festera num quer mais pegar as festa, o que atrapalha elas e atrapalha a tradição nossa (MESTRE JOCIL, 2009).

Após a realização da missa solene, os grupos saem da igreja da mesma maneira que entraram: tocando e cantando. Eles entoam uma marcha e saem de frente para a igreja, já que, segundo os Mestres, é uma falta de respeito dar as costas para a santa e para o altar, onde se encontra a sacristia.

Fora da igreja os grupos começam a tocar o dobrado, ritmo que os leva até o local onde acontecerá o almoço coletivo<sup>55</sup>. O banquete, patrocinado pelo festeiro com a ajuda de pessoas da comunidade, é servido para todos os participantes da festa, catopês e fiéis que acompanharam o cortejo e a missa. Esse é um dos principais momentos da parte profana da festa. “A hierarquia se faz cumprir: reis e rainhas da casa se juntam às cortes visitantes, sendo servidos em primeiro lugar” (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 198), depois são servidos os catopês, e por último as pessoas que aparecem para participar do almoço.

Depois de se alimentar, as pessoas confraternizam, falando de eventos cotidianos e relembrando partes da festa. Outro assunto que corriqueiramente é lembrado são as benfeitorias e milagres alcançados por meio da devoção aos santos. A conversa ainda tende a se prolongar “nesse momento de descanso que a cultura sagrou como ‘hora do quilo’” (ibid., p. 242).

Ao final, os Ternos de Catopês retornam às casas dos Mestres. Antes da saída, eles cantam agradecendo o alimento ofertado e pedem bênçãos aos festeiros e a todas as pessoas que contribuíram para que esse momento acontecesse.

Deus que lhe pague, Deus que lhe ajude  
 Deus que lhe dê vida e saúde  
 Deus lhe aumente a sua despensa  
 Deus que lhe dê vida e saúde  
 Deus que lhe pague, Deus que lhe ajude  
 Deus que lhe dê vida e saúde  
 (Canto do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, 2008)

Na tarde do domingo acontece a tradicional procissão para o santo festejado, repetindo a formação do cortejo que acontecera pela manhã, com seu séquito real, andor com o santo e participação da sociedade. Essa procissão tradicional segue o mesmo caminho todos os anos e é chamada, pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva de **giro** em referência à forma circular que o trajeto propõe, sacramentando o retorno, a todo momento, do Tempo e Espaço Sagrados da festa. Os catopês realizam nesse evento agradecimentos pela realização da festa e renovam suas forças para que estejam presentes no próximo ano, mantendo vivas a fé e a devoção.

---

<sup>55</sup> Desde o ano de 2002 o almoço coletivo passou a ser servido na Tenda dos Milagres, um salão de festas da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim, já que esse espaço oferece estrutura física e logística necessárias para a realização dessa etapa das Festas.



FIG. 18 – Andor com Imagem de Nossa Senhora do Rosário. Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2007.

Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

A procissão/giro parte da Praça da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim, percorrendo o centro antigo da cidade de Bocaiúva, como acontece desde o início do século XX, retornando à Praça e à Igreja, onde acontecerá a benção final da festa e o sorteio dos novos mordomos e festeiros do próximo ano.





FIG. 19 – Séquito Real na procissão de encerramento da festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.



FIG. 20 – Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário chegando à Praça da Igreja Matriz do Senhor do Bonfim. Procissão de Encerramento da Festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

### 3.2.3. O Encerrar da Festa

A bênção final é dada dentro da Igreja. O pároco relembra a importância de se preservar manifestações tradicionais como as dos Ternos de Catopês de Bocaiúva; abençoa os participantes, pedindo a Deus que lhes dê forças para manter a tradição; agradece o empenho dos mordomos e festeiros para a realização da festa; e realiza o sorteio dos mordomos e festeiros para o próximo ano.



FIG. 21 – Padre, Catopês e séquito real na bênção final da festa.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

Qualquer pessoa pode se candidatar para o sorteio de mordomos e festeiros das festas de São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário, inclusive pessoas que participam dos Ternos de Catopês. Os candidatos, muitas vezes, “são pessoas que fizeram a promessa de fazer a festa” (POEL, 1981, p. 242). Os interessados escrevem seu nome em um papel e depositam-no em uma caixa, que é colocada sob a mesa da sacristia, em poder do pároco que participou da procissão e realizou a bênção final. Primeiro acontece o sorteio do mordomo, em seguida o sorteio do festeiro.

Sorteados, mordomos e festeiros que acabaram de realizar a festa repassam a bandeira e a coroa para os próximos responsáveis pela realização do festejo e manutenção da tradição dessas festas em Bocaiúva. Antes da saída, o padre abençoa os novos festeiros,

pedindo a Deus, e aos padroeiros das festas, sabedoria, discernimento, e proteção para que possam realizar uma nova festa, cumprindo com as obrigações ali assumidas.



FIG. 22 – Elton José, festeiro de Nossa Senhora do Rosário de 2007, passando a coroa para Carlos, festeiro sorteado para a festa de Nossa Senhora do Rosário de 2008.  
Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

Terminado os sorteios e as bênçãos, os catopês se retiram da igreja ao som de seus tambores e cantos. Em um novo cortejo, agora sem a presença do séquito real, seguem em direção às casas do mordomo e do festeiro escolhidos<sup>56</sup> para a festa. Entoando canções de agradecimento pela festa entregam a bandeira ao mordomo e retiram-se em direção à casa do festeiro, onde realizam a mesma ação, agora entregando ao festeiro a coroa. Terminado esse roteiro, os catopês retornam à casa do Mestre, onde rezam um pai nosso e uma ave-maria, agradecendo por mais esse momento:

Se a morte não me matar, tamborim  
Se a terra não me comer, tamborim

<sup>56</sup> Segundo os Catopês, o fato de ser sorteado significa que a pessoa foi escolhida pelo santo para realizar a festa naquela função. Para eles não significa apenas um lance de sorte, mas um momento em que os santos expressam suas vontades.

Ai, ai, ai, tamborim  
 Para o ano eu voltarei, tamborim  
 (Canto do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito de Bocaiúva)

Assim, o período ritual da festa encerra-se, na certeza de que aconteceu uma renovação das forças que impulsionam a vida dos catopês e no desejo de um compromisso renovado, “para o ano, se Deus quiser!” (Canto dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, 2007).

A variedade e complexidade interna do ritual exige, dos participantes desse festejo, conhecimentos múltiplos que são (re)afirmados, renovados e (re)criados a cada ano e a cada situação de performance no contexto dessa tradição. Ao participarem da Festa [...] dão vida nova a uma prática que vem se consolidando ao longo de mais de cem anos, fazendo do passado uma base para o presente e do universo simbólico da Festa uma perspectiva para o futuro (QUEIROZ, 2005, p. 64).

### 3.3. INTERPRETAR O FAZER DO OUTRO: REFLEXÕES SOBRE O RITUAL FESTIVO DOS TERNOS DE CATOPÊS DE BOCAIÚVA/MG

As festas de São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário são o espaço/momento em que os Ternos de Catopês de Bocaiúva celebram o passado e o presente, reproduzindo e vivenciando todas as práticas/processos rituais que compõem a sua dinâmica festiva. Essas festas engendram todos os elementos, práticas, ações, saberes-fazeres, cosmovisões que tornam essa manifestação e seus praticantes sujeitos morais diante dos demais sujeitos da festa.

A nossa vivência dessas festas e a observação de cada sujeito, etapa, elemento presentes nas práticas rituais dos Ternos de Catopês de Bocaiúva possibilitaram que pudéssemos perceber que as ações rituais acontecem em função da continuidade da relação dos sujeitos com sua forma de expressão de fé e devoção aos Santos festejados.

Dessa maneira, podemos afirmar que é durante a realização dessas festas que as ações rituais acontecem por meio da repetição e reatualização dos passos dos antepassados celebrando a fé e a devoção aos santos a partir da (re)criação de um novo mundo. Assim, para os Ternos de Catopês, os calendários das festas marcam as grandes ocasiões de suas vidas, momentos estes que configuram todos os saberes que foram constituídos em suas relações sócio-histórico-culturais.

O calendário sagrado da Festa é o momento de repetição, recriação e reatualização de um ritual que remete à tradição e às origens (tempo original) das expressões que constituíram, e que caracterizam na contemporaneidade a fé, as crenças e a devoção dos Catopês. A reintegração dos integrantes dos Ternos ao ‘original’ e ‘sagrado’ são determinantes para

diferenciar o comportamento desses brincantes ‘durante a festa daquele de antes ou depois’ (QUEIROZ, 2005, p. 108).

Uma das peculiaridades presentes nas festas do Congado, o que inclui os Ternos de Catopês de Bocaiúva, é que as ações rituais acontecem no envolvimento dos sujeitos durante os momentos de cortejo. Assim, podemos considerar essas festas como Festas de Cortejo.

As festas de cortejo simbolizavam a volta ao Grande Espaço, para recriação do sagrado: percorrer caminhos trilhados pelos ancestrais é reviver a força de comunicação com o mundo invisível, é participar do mistério dos que já se foram. Espaço visitado e tempo vivido são fontes de renascimento, de retorno à Unidade, desde que os antepassados deixaram a herança do experimentado. Revisitar e reviver colocam os descendentes em comunhão com os primeiros familiares (GOMES e PEREIRA, 1988, p. 159).

A recriação do espaço, quando os atuais congadeiros repetem os passos e as ações dos antepassados pelas ruas da cidade, é uma forma de reavivamento da memória, de reencontro com as tradições e de fortalecimento da prática ritual, com toda sua complexidade de significados, nos momentos das festas.

A dinâmica ritual que é apresentada nessas festas organizadas e celebradas pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva acontece em momentos de saudação, adoração e homenagem aos santos a que são devotos ou, como muitas vezes acontece, aos santos que estão sendo festejados naquele dia de festança. Podemos considerar, assim como Queiroz (2005), que estes Santos (especialmente São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário) determinam o sentido maior das Festas e são fundamentais para sua realização.

A complexidade de um evento dinâmico e repleto de detalhes, como as festas dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, dificulta a interpretação de questões tão efêmeras como é o caso da espetacularidade presente nas ações performativas realizadas por esses sujeitos durante suas práticas/processos rituais. Neste trabalho, a forma de apreensão do outro deve ser encarada, portanto, como uma questão subjetiva, pois é por meio do nosso “olhar<sup>57</sup>” – e não há outra forma – que pudemos perceber o universo congadeiro da cidade de Bocaiúva.

Ao mergulhar na vida desses Ternos de Catopês e dos sujeitos que os compõem, saltam ao nosso “olhar”, impregnado da nossa vivência nas artes do espetáculo, questões que

---

<sup>57</sup> Como apresentamos no início deste capítulo, ao falarmos de “olhar” tentamos ampliar este termo para uma suposta completude de informações, onde estão impressas outras questões da nossa percepção. Utilizamos esse termo com mais frequência porque “a visão é o primeiro elemento a se relacionar com o mundo exterior, sobretudo, se ele se apresenta com algum tipo de apelo estético que transcende o cotidiano” (OLIVEIRA, 2006, p. 445).

estão relacionadas à estética, à performatividade, à espetacularidade e ao corpo, estes que se tornaram o eixo condutor da nossa reflexão sobre o ritual festivo.

Para uma melhor organização da nossa interpretação dessas práticas/processos rituais, dividimos a nossa reflexão em três direções: a primeira refere-se à *performatividade ritual* e às condições de suas práticas/processos no que se refere ao comportamento restaurado, à comunicação simbólica, ao virtuosismo e à eficácia. A segunda tratará da *espetacularidade* nas práticas e processos rituais, que acontecem durante o ato performativo dos sujeitos dessa manifestação. Já a terceira questão aborda a idéia de *corpus espetacular*, que apresenta toda a particularidade e singularidade do corpo dos sujeitos constituído a partir dos símbolos, signos e imagens que podem ser percebidos durante a própria ação do sujeito durante a realização do ritual festivo.

### 3.3.1. A performatividade

De acordo com as concepções de Shechner acerca da questão da performatividade nas práticas/processos rituais, pensar na separação entre arte e ritual é uma difícil tarefa para o pesquisador, dada a especificidade e singularidade que cada objeto e prática ritualística apresentam em seu contexto. Assim, ele afirma ser “impossível tomar um objeto de estudo, sem partir da própria origem cultural do observador” (SHECHNER, 2003, p. 31).

Se as ações performadas são produtos de uma complexa relação entre *Ser, Fazer e Mostrar-se Fazendo*, torna-se evidente que elas são ações feitas por um indivíduo ou grupo na presença de ou para outro indivíduo ou grupo. O olhar do outro – alteridade – é, portanto, essencial para se ter uma dimensão da performatividade das ações cotidianas e extracotidianas. Ao fundamentar a construção de seu pensamento sobre a idéia de “comportamento restaurado”, Shechner (2003) traz à tona uma questão que vem sendo apontada por nós como a principal característica do ritual festivo nas festas dos Ternos de Catopês de Bocaiúva: a rearticulação de atos de comunicação simbólica ou ações que são revividas pelos sujeitos do tempo presente, mas que possuem fragmentos (pedaços) de comportamentos de seus antepassados (aqueles primeiros sujeitos que realizaram a mesma prática/processo ritual vivenciados na festa de agora).

Os comportamentos restaurados ou “comportamentos previamente exercidos”, são, de acordo com Shechner (2003, p. 33),

[...] comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de filme. Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou

reconstruídos; eles são independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico...) que os levou a existir. Eles têm uma vida própria. A verdade ou fonte que originou o comportamento pode ser desconhecida, perdida, ignorada ou contradita – mesmo quando essa verdade, ou fonte, está sendo honrada e reconhecida. O modo como os pedaços de comportamento foram criados, achados ou desenvolvidos, pode ser desconhecido ou oculto, elaborado, distorcido pelo mito ou pela tradição.

Para Richard Shechner, os comportamentos restaurados podem ser reconhecidos nos diversos espaços da vida social. Seu reconhecimento dar-se-á por meio da familiaridade que cada ação performada trará para os sujeitos envolvidos nos processos rituais vivenciados no grupo social. Para ele,

[...] a própria redundância das ações cotidianas é precisamente o que constitui a sua familiaridade, a sua qualidade de ação construída a partir de pedaços de comportamentos rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito determinado (ibid., p. 27).

A idéia de “comportamento restaurado” nos faz perceber nas ações performadas uma característica simbólica sobre o fazer coletivo, especialmente quando nos referimos às questões do ritual. Uma ação performada que encontra no “comportamento restaurado” a sua condição de reflexividade tende a apresentar uma consciência maior acerca do que Shechner chamou de “conhecimentos restaurados”. Dessa maneira, as ações performatizadas podem ser decodificadas e os seus significados reconhecidos com maior clareza. De acordo com Shechner (ibid., p. 35), não se trata de uma questão entre cultura superior ou inferior, mas de compreender que o conhecimento sobre a fonte do comportamento restaurado pode estar circunscrito aos iniciados de uma determinada manifestação cultural.

Segundo Carlson (2009), Shechner propõe listar alguns eventos que podem ser encarados como performances que utilizam o “comportamento restaurado” e, entre eles menciona o xamanismo, o transe, os rituais e ritos de iniciação, os dramas sociais, a dança e o teatro. Carlson também afirma que essas ações são marcadas pelos vários recursos de estrutura do ponto de vista do performer. Para ele,

O comportamento restaurado implica alguém comportar-se como se fosse outra pessoa, ou mesmo ele próprio mas em outro estado de sentir ou ser. A diferença entre tais operações e as ‘apresentações do eu no dia a dia’ de Goffman são consideradas por Shechner como diferença em grau e não em espécie, embora seja importante notar que, para as operações de restauração funcionarem, deve existir mesmo no cotidiano alguma consciência de se estar atuando num papel social (CARLSON, 2009, p. 64-65).

A decodificação dos significados de um “comportamento restaurado” deve, portanto, considerar os conhecimentos sócio-histórico-culturais acumulados pelas sociedades.

Em se tratando de rituais religiosos, e no nosso caso dos rituais realizados pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva, as ações performadas trazem, além dos saberes-fazeres acumulados na história do grupo, a questão do mito fundacional como narrativa fundante das práticas e processos que tratam a memória e a produção desses comportamentos.

No que se refere aos Ternos de Catopês da cidade de Bocaiúva, as ações performadas podem, dessa maneira, ser encontradas tanto nas realizações das ações (práticas e processos) que remetem às realizações dos entes sagrados do tempo do mito fundacional, como também daquelas pessoas que acabaram de ir, mas que fizeram parte da sua história, como um mestre que falece, mas que deixa todo um legado de saberes e fazeres para aqueles que ficam.

Ao realizarem as ações dos antepassados, os sujeitos participantes dos Ternos de Catopês exercem o mesmo comportamento daqueles que o fizeram pela primeira vez; contudo, essas ações são remodeladas e estão repletas de informações que recombina a tradição com novas práticas e processos cotidianamente vivenciados. Dos vários elementos rituais onde podem ser percebidos “comportamentos restaurados” nos Ternos de Catopês, o canto, a dança, a movimentação com as bandeiras e o “giro” são alguns daqueles que podemos destacar.

Esses e outros atos apresentam-se como “comportamento restaurado” na medida em que os participantes mais novos (aprendizes) dessa manifestação repetem, por meio da imitação, as mesmas ações dos participantes mais velhos (ensinadores). Aliás, a imitação é o método próprio da aprendizagem das práticas e processos rituais vivenciados pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva.

Segundo Queiroz (2005), em seu estudo sobre a performance musical dos Catopês da cidade de Montes Claros, é por meio desse processo de imitação e repetição das ações dos mais velhos em sua prática ritual performatizada, onde os “aprendizes” participam das mesmas atividades que seus “ensinadores”, que os saberes-fazeres da tradição vão sendo assimilados pelos sujeitos em suas formas de execução. Para o autor,

Olhar e ouvir são fontes fundamentais de aprendizagem nos Catopês. Ver o que o outro está fazendo e como ele faz, e ouvir a sonoridade obtida na execução do instrumento é, indubitavelmente, uma das formas mais utilizadas para assimilação de conhecimentos musicais. A verbalização de informações referentes às habilidades e às técnicas de tocar um ritmo e/ou instrumento praticamente não existe, sendo a comunicação visual e sonora o caminho para a formação do “tocador” desses grupos (QUEIROZ, 2005, p. 129).



Assim, podemos entender que a percepção visual e auditiva também é parte fundamental para a recorrência das ações fundamentadas pelos “comportamentos restaurados”, que estabelecem aspectos que constituem características importantes da performatividade.

Impressas de simbologias e significados, as ações rituais performatizadas pelos sujeitos de agora tendem a comunicar os saberes-fazer dos Ternos de Catopês acumulados em sua história. Essas ações não são rigorosamente iguais àquelas de outrora, mas apresentam-se como uma estrutura que se constitui como base dessa manifestação, especialmente por apresentar estruturas do que aqui estamos tratando como “comportamentos restaurados”.

A execução das ações performadas coletiva ou individualmente é, a todo instante, revisada pelos sujeitos dos Ternos de Catopês no intuito de torná-las o mais próximo possível das ações de seus antepassados. De acordo com Queiroz (2005),

Quando um integrante percebe que há diferenças entre o ritmo realizado por ele, ou por um de seus companheiros, e a base rítmica essencial para execução do instrumento no grupo, tende a recorrer à percepção visual e auditiva como ferramenta imediata que lhe permite corrigir a sua prática a partir da repetição do que vê e ouve o outro fazendo (QUEIROZ, 2005, p. 129).

Essas ações performativas possibilitam a transmissão e perpetuação dos conhecimentos socialmente constituídos por esses sujeitos. Elas estão preenchidas, de certa forma, de *consciência* sobre as ações realizadas em suas práticas/processos rituais.

A repetição dos “atos sagrados” pelos Ternos de Catopês nos remete a uma questão peculiar da performance ritual tratada por Shechner (2003): os rituais enfatizam a participação e a comunicação com seres transcendentais. Entretanto, podemos afirmar que a ênfase na comunicação, especialmente no que se refere à comunicação simbólica, também acontece na relação com o espectador, ou seja, no constante jogo entre aquele que faz e aquele que percebe a ação performativa ritualizada.

Como atos de comunicação simbólica, os rituais performatizados apresentam-se como formas de comportamentos comunicativos. Leach (1966) e Turner (1981) os consideraram como atos bons para pensar e bons para agir. Assim, eles servem para transmitir informações que somente podem ser compreendidas a partir do momento que se apreendem os conhecimentos do meio e de seus códigos culturais que se constituem como um complexo de palavras e ações, repleto de comportamentos restaurados.

A percepção dessas ações performativas e dos comportamentos restaurados também acontece a partir do momento em que algumas características dos saberes-fazer saltam ao nosso olhar e, dentre as que mais nos interessam, estão as questões que envolvem o fazer em seu desempenho, ou seja, o *virtuosismo* e a *eficácia*.

O virtuosismo está relacionado ao estado de consciência em que o sujeito, colocando-se para o olhar do outro, busca a superação dos limites referentes à sua capacidade de desempenho durante a execução das ações rituais. No ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, o virtuosismo se dá na medida em que é exigido do catopê resistência, destreza, desenvoltura e fluência durante a sua prática performativa.

A partir das considerações de Oliveira (2006), podemos afirmar que o virtuosismo está atrelado, pelo menos nas manifestações de cultura popular e, conseqüentemente, nas festas dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, às danças, à música e à vocalidade, tanto em seu aspecto de oralidade, o que no caso dos Catopês refere-se às estruturas rítmicas e melódicas de cada canto e à potência vocal de seus enunciadores, quanto em seu aspecto da memória, que aparecem na preservação e conservação integral dos textos relativos aos cantos e aos momentos em que devem ser enunciados durante a realização do ritual festivo. A resistência está associada à questão da capacidade corporal de suportar todas as atividades durante a realização da festa, independentemente da dificuldade de sua execução.

A eficácia refere-se à capacidade de desenvolver o efeito desejado durante a ação performativa ritualizada. Ela acontece em função do rendimento que o sujeito empreenderá para alcançar os resultados de sua ação. Nesses processos, a presença do corpo é uma constante que pode ser evidenciada a cada momento, haja vista que ela está associada justamente com as condições técnicas que o corpo possui para alcançar as metas traçadas a princípio.

Para Oliveira, em seus estudos sobre o Cavalo Marinho, um corpo torna-se eficaz quando se apresenta:

[...] sem desperdício de ações ou reações involuntárias e desnecessárias, compõe a estrutura ideal do que se formalizou como técnica, possibilitando ao praticante um nível de desempenho salutar e indispensável para que ele desenvolva suas habilidades dentro da expectativa construída para este fim (OLIVEIRA, 2006, p. 600).

O autor continua a sua argumentação apontando que é pela análise da eficácia que um indivíduo pode ser valorizado em relação ao outro. “Aquele que se aproxima mais dos requisitos corporais exigidos detém o título de bom executante, ao contrário daquele que não atinge plenamente os códigos estipulados” (ibid.).

Nas performances rituais, o papel da eficácia está em possibilitar que os símbolos e signos impressos pela manifestação cultural possam resultar em uma apreensão consciente (por aquele que observa) dos saberes-fazeres produzido pelas práticas e processos rituais. De acordo com Turner (1974), as mensagens simbólicas emitidas pelos sujeitos de uma dada manifestação estão fundamentadas nos elementos que constituem a própria consciência que eles têm dessa manifestação.

Nos Ternos de Catopês de Bocaiúva a eficácia pode ser percebida, principalmente, nas realizações de alguns momentos da festa, onde os sujeitos participantes dessa manifestação estão na ação, como as visitas aos mordomos e festeiros, o levantamento da bandeira, o cortejo com o reinado ou império, o almoço comunitário, a procissão – giro – para desfecho da festa.

O fato é que interpretar o ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva pelo viés da performatividade implica considerar que as ações e suas realizações trazem à tona a presença da relação com o outro a partir da presença do corpo. Essa relação tem como intenção o estabelecimento de comunicação simbólica entre aquele que executa a ação e aquele que a percebe, apropriando-se de questões como o comportamento restaurado, o virtuosismo e a eficácia.

Essas ações performatizadas, circunscritas à forma de expressão dos Ternos de Catopês e a uma noção prática de identidade, conduzem o nosso olhar para uma outra questão apresentada pelo professor Armindo Bião como sendo um campo liminar entre o teatro, a cultura e a sociedade, tornando-se elemento fundamental para compreender o seu ritual festivo e que, em outra dimensão, articula-se com a idéia que trazemos sobre performatividade: a espetacularidade.

### **3.3.2. A espetacularidade**

Ao nomear as noções epistemológicas entendidas como referências para a pesquisa em etnocenologia, o professor Armindo Bião esboçou um par de categorias que seriam, segundo seu pensamento, um ideal-típico dos processos para entendimentos dos aspectos apresentados pela convivência em sociedade: a teatralidade e a espetacularidade.

[...] a primeira aplicada às pequenas interações rotineiras, nas quais os indivíduos agem em função do interlocutor (para o olhar do outro, como no sentido etimológico do teatro), de modo mais ou menos consciente e confuso, sem distinção clara entre “atores e espectadores”, por desempenharem, aí, todos, simultaneamente os dois “papéis”; e a segunda aplicada às maiores interações extraordinárias, quando coletivamente a sociedade cria fenômenos organizados para o olhar de muitos outros, que

dele têm consciência clara como “atores” ou “espectadores” (BIÃO, 2007, p. 35).

Ao observar o ritual a partir do olhar da etnocologia, o professor Armindo Bião percebe algumas características da espetacularidade que se fazem presentes nas práticas e processos rituais. De acordo com o professor Jorge das Graças Veloso, estes rituais podem ser localizados no grupo de comportamentos e práticas em que o seu praticante não age de forma deliberada para o olhar do outro, mesmo que tenha consciência, ainda que menos clara e mais difusa, da presença desse outro.

Para Veloso (2007), o que diferencia a prática ritual espetacular de outras formas e práticas/processos rituais ordinários ou extraordinários é o fato dos sujeitos praticantes da ação ritual e dos elementos constituintes do rito poderem ser percebidos sob a perspectiva do espetáculo, mas não a do espetáculo propriamente dito como representação teatral, mas como aquilo que chama a atenção do olhar do outro.

A categoria que enquadra o ritual como uma prática espetacular se coloca, portanto, no espaço de uma ambiguidade que compreende que “ao mesmo tempo em que carrega características do espetáculo *stricto sensu*, pode também se completar na ausência desse outro, fisicamente caracterizado” (VELOSO, 2007, p. 299). Assim, Veloso complementa o seu pensamento afirmando que

Mesmo podendo ser vistos como espetaculares, de fora, os rituais católicos, as danças dos candomblés ou os desfiles militares, assim como as competições esportivas de qualquer ordem, mesmo quando estão presentes somente os seus praticantes, não perdem o seu sentido nem de rito nem de espetacular (ibid).

Ao tratarmos do ritual festivo e de suas formas de expressão e comunicação, podemos considerar que as ações, práticas e processos rituais estão localizados na categoria de “espetacularidades adjetivadas”. Para Oliveira (2007, p. 236), “a espetacularidade adjetivada seriam as atividades que não almejassem como fim um evento cênico, mas que, em sua execução, denotassem um aspecto espetacular, como os rituais religiosos ou profanos, as festas públicas e eventos sociais”.

No universo do ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, objeto sobre o qual recai a nossa reflexão, a espetacularidade pode ser percebida, ainda que em toda sua dimensão ritualística, nas passagens em que há maior participação da sociedade: o cortejo/giro. As passagens às qual nos referimos acontecem principalmente nos momentos de

levantamento de mastro, instalação do reinado ou império, procissão de encerramento da festa.

Esses momentos apresentam certa clareza, tanto para os executores da ação ritual como para seus espectadores, de que há uma distinção que limita os espaços entre aqueles que fazem e aqueles que observam a ação. Para os participantes dos Ternos de Catopês, trata-se do momento em que podem e devem explorar o maior conjunto de movimentos e evoluções simbólicas que carregam a gama de saberes e fazeres para serem apreciados pelo outro. Também é o momento em que a ação ritual é performatizada, tornando claro para quem vê a distinção entre aquele que sabe e aquele que está aprendendo a executar as ações rituais.

Além das ações que estão ligadas ao corpo (e que melhor trataremos na sequência deste trabalho), os espaços que recebem os Ternos de Catopês durante a realização de seu ritual festivo também podem ser percebidos como espetacularizados. Desde a casa do mordomo e do festeiro, enfeitada com temas da festa e onde são criados altares com a presença de imagens dos santos congadeiros e, como figura central, a bandeira e a coroa, símbolos maiores das festas de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Divino Espírito Santo; passando pela Igreja, onde são celebradas as missas e onde fica o andor com a imagem do santo festejado; até o salão onde acontece o almoço coletivo e onde estão colocados imagens destes santos; e, especialmente, no largo da Matriz do Senhor do Bonfim, lugar onde acontece o levantamento do mastro, tudo está organizado para chamar a atenção do outro.

Para Veloso, a organização desses espaços é um trabalho realizado pelas pessoas que participam da festa, ainda que não sejam dos Ternos de Catopês,

Não no sentido de uma organização estabelecida por atores e espectadores, em espaços distintos porém simultâneos, presentes um para o outro, como no teatro, por exemplo, mas numa compreensão de organização estética para a alteridade, ainda pensando na proposta de Armindo Bião (VELOSO, 2007, p. 300).

E complementa dizendo:

Assim vejo todo o esforço [...] no preparo daquilo que ele tem como maior referência de beleza para bem receber a santidade. E deste labor surgem ruamentos, cruzeiros e altares, verdadeiras significações da mais apurada manifestação estética que ele tem a oferecer a seus visitantes (ibid.).

Os valores e símbolos representativos da identidade cultural do congadeiro e expressos nas ações rituais performatizadas durante a realização do ritual festivo também podem ser pensados a partir da dimensão da espetacularidade. Como nos aponta Inês Alcaraz Maroco, em seu estudo sobre a gestualidade do gaúcho, esta forma de pensar a

espetacularidade “nos remete também a uma maneira de pensar, de se situar no mundo em relação à natureza e aos membros da coletividade, não se reduzindo a uma superfície, a uma simples aparência, mas a uma maneira de ser” (MAROCO, 1999, p.85).

No que se refere aos Ternos de Catopês de Bocaiúva, as cosmologias engendradas como aspectos dos saberes-fazer, principalmente aquelas que podem ser associadas aos mestres, e que estão contidas especialmente nas formas performativas de oralidade e de memória, são aspectos importantes de uma espetacularidade que se apresenta em forma de valores e símbolos representativos da identidade cultural. Ao rememorar o mito fundacional para os seus participantes, os mestres procuram transmitir os valores da manifestação; e ao apontarem a importância de cada elemento, demonstram como os símbolos são fundamentais para a compreensão de suas simbologias. Estes valores e símbolos são, a todo instante, apresentados ao olhar do outro durante a realização do ritual festivo.

A evolução das ações rituais nos diversos espaços da festa (casas do mordomo, do festeiro e do mestre, Igreja ou mesmo a rua) acontece sempre seguida pelo som dos tambores, tocados por todos os participantes do Terno, e dos cantos sagrados, emitidos pelo mestre e respondidos, em forma de coro, pelos dançantes. Ao adentrar esses diversos espaços, os Ternos de Catopês colocam-se sob o olhar do outro e apresentam-se, obrigatoriamente, seguindo uma demonstração dos valores, símbolos e significados próprios dessa manifestação. De acordo com Veloso (2007), nessas evoluções surgem aspectos de uma formação estética que apresentam os sentidos mais complexos da noção de espetáculo e, conseqüentemente, de espetacularidade.

Outro momento em que os valores e simbologias são evidenciados de maneira espetacular durante a realização do ritual festivo refere-se ao encontro – que muitas vezes é evitado – dos Ternos de Catopês de Bocaiúva durante o trânsito entre a casa de festeiros e mordomos nos momentos das visitas e da busca da bandeira e da coroa para levantamento do mastro e cortejo.

De acordo com os saberes disseminados por esses sujeitos, se acontece um encontro de diferentes ternos/guardas de congado durante a realização da festa é estabelecido um duelo ou, como preferimos tratar, um embate, onde ambos devem lançar mão de seu “ponto/canto”, não permitindo que o outro terno/guarda saia “vencedor”. Nesse momento, que acontece muitas vezes sem a presença do espectador, há uma aceleração do ritmo, as batidas nos tambores são mais fortes, o canto é imposto de maneira mais eficiente e o corpo é preenchido por uma energia que o torna ainda mais virtuoso, seja no contato com o instrumento para o tocador, seja no movimento da dança das bandeiras, seja no canto dos

dançantes que seguem o final das filas. Esse movimento continua até que um Terno passe pelo outro seguindo, assim, o seu caminho<sup>58</sup>.

Nessa situação do duelo/embate, uma outra questão que define a prática ritual espetacularizada para Armindo Bião pode ser evidenciada: os estados alterados de corpo, consciência e comportamento. Para ele, o interesse por esses “estados alterados” nos rituais e cultos religiosos aludem às artes do espetáculo no intuito de compreender como tais práticas podem ser percebidas em sua questão mais espetacular.

Assim, também nos interessa perceber como as ações dos sujeitos em momentos de festa podem ser compreendidas a partir da dimensão da espetacularidade. Podemos, portanto, afirmar que os atos de cantar para a divindade, andar em procissão, rezar, dançar, abençoar, entregar a bandeira, são, todos eles, ritos espetaculares. Cada uma dessas ações traz, em si, fundamentos estéticos (ainda que não sejam organizados intencionalmente para esse fim) e sagrados (da religiosidade católica preenchida por um *corpus* de saberes brasilaficanizados<sup>59</sup>) que durante a adoração religiosa, seja no altar da igreja, no pé do mastro ou no quintal das casas dos mestres, nos remetem, a todo o momento, à idéia de espetacularidade nos Ternos de Catopês de Bocaiúva. Para o professor Jorge das Graças Veloso,

[...] é reconhecível, em cada um desses elementos, a carga dramática idealmente simbolizada pelo dono da casa em sua intenção de agradar ao outro, principalmente aquele que traz até ele o estandarte santificado. [...] existe, da parte de quem recebe, uma deliberação de espetacularizar a sua hospitalidade. Isto no sentido mais substantivo que a palavra carrega (VELOSO, 2007, p. 300).

Nessa mesma direção, mas aproximando a sua leitura de Victor Turner, está o trabalho da professora Leda Maria Martins (2003). Como apontamos no capítulo II, a professora aponta a estrutura simbólica dos festejos dos Congados como um *teatro do sagrado*<sup>60</sup>, onde o congadeiro, por meio de sua realização performatizada, torna-se capaz de criar e transmitir valores estéticos e cognitivos que estão fundamentados em suas cosmologias. Para a autora, esses valores são transcritos por meio de procedimentos

<sup>58</sup> Nesse duelo/embate, o confronto não é corporal, mas ideológico. Não nos interessou identificar quem venceu ou perdeu algum dos duelos/embates que presenciamos, mas entender como a estima de ambos os grupos são elevadas quando o outro não atrapalha a sua evolução naquele espaço/tempo.

<sup>59</sup> Trago essa terminologia para referir à questão abordada no Capítulo I desta dissertação, onde considero que o Congado seja uma manifestação cultural brasileira e não africana, mas que tem, em seu corpo, aspectos específicos de uma africanidade abasileirada.

<sup>60</sup> Para maiores e melhores informações indicamos o retorno ao Capítulo II desta dissertação ou a leitura do completa do texto da professora Leda Maria Martins (2003).

expressivos que, para nós, podem ser entendidos como aspectos da espetacularidade das ações rituais dos Ternos de Catopês de Bocaiúva.

Por fim, uma outra questão nos chama muito a atenção em relação à espetacularidade dos sujeitos participantes dos Ternos de Catopês: as ações realizadas por estes, mas que estão fora do foco das principais atividades dentro da dinâmica ritual das festas. Elas também estão, quase sempre, carregadas de simbologias e valores que podemos considerar como sagrados e que fazem parte de uma espetacularização mais individualizada e menos coletiva.

Exemplos dessa espetacularidade podem ser percebidos nos seguintes momentos: no encontro nas casas dos mestres, onde os mais velhos mostram-se para os mais novos, explicando como as ações devem ser realizadas durante o acontecer da festa; durante almoço comunitário, quando os dançantes se colocam sob o olhar do outro e expõem os seus saberes-fazer; nos momentos de espera, especialmente nas casa dos mordomos e festeiros, onde tornam-se as figuras centrais, sendo colocados em um outro estado de atenção por todas as pessoas que ali estão. E, como aponta Veloso (2007, p. 303) em seus estudos sobre as folias do entorno goiano, elas também podem acontecer em momentos de [...] roda de ‘causos’ e mentiras, formadas, principalmente, pelos foliões mais antigos, e que se estabelecem até altas horas da madrugada pelos cantos das casas ou pelos quintais das propriedades.

A espetacularidade pode ser percebida, também, como um recurso que estes Ternos possuem para tornarem-se vistos diante da sociedade. Ainda que em momentos de festa, muitas vezes a própria sociedade não consegue visualizar as ações rituais realizadas por esses sujeitos e nem compreendê-las como elementos de uma prática que é tanto cultural como identitária, assim como social, étnica e cênica.

Nessa perspectiva acreditamos, conforme podemos observar em Pradier (1999), que a espetacularidade seja um traço específico na forma de realização das ações rituais dos Ternos de Catopês de Bocaiúva ou, como aponta Bião (2009), uma competência que se faz reflexiva sobre a realização do ritual e dos saberes-fazeres empreendidos no universo desses sujeitos.

### **3.3.3. O *Corpus* espetacular**

Dos elementos por nós abordados nesta proposta de interpretação do ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, o corpo, com a sua linguagem simbólica expressa na relação com o outro e na vivência da cultura de uma sociedade, é aquele que concentra todos os aspectos do evento espetacular. Segundo Oliveira (2006), é por meio do corpo e de sua



energia vital que todos os demais elementos constituintes do evento espetacular irão adquirir razão de existir.

Nesse contexto, nos interessa entender a relação do corpo com o ritual festivo a partir dos estudos da antropologia do corpo, que tem em David Le Breton a sua principal referência. Para Le Breton (2011), o corpo não é uma realidade em si, mas uma construção simbólica do ser humano e, para tanto, só adquire sentido quando ele o percebe a partir de um olhar cultural.

Se todas as sociedades ritualizam as manifestações corporais, simbolizam o íntimo e o ínfimo sem nada deixar baldio, o acolhimento feito aos dados físicos, cinéticos ou sensoriais é eminentemente variável. Nós mostramos que certas sociedades absorvem os indivíduos e como outras, ao contrário, distinguindo o indivíduo, enfatizam as fronteiras do corpo, estas operando então como fator de individuação. (LE BRETON, 2010, p. 209).

No que se refere à relação entre o corpo e as sociedades, comunidades ou grupos sociais mais tradicionais, como é o caso dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, Le Breton aponta que o corpo funciona como um elemento de conexão da energia comunitária, pois “o seu corpo está em comunicação com diferentes campos simbólicos que dão sentido à existência coletiva” (ibid., p. 37).

Nos diversos espaços de vivência da cultura popular, o corpo é sempre um lugar de memória coletiva onde a subjetividade humana se instaura e apresenta, de forma singular, os saberes-fazeres construídos a partir da visão de mundo de sua comunidade: “a cultura define uma ordem de existência que é simbólica e subsidia a construção dos papéis (sociais); influencia na sua diversidade e nas características que definem pessoas e grupos” (GOMES, 2007, p. 176).

As práticas culturais podem evidenciar o que o professor Armindo Bião chamou de “estados de corpo”. De acordo com Gomes, esses estados de corpo estão impregnados de símbolos, memórias e tradições que traduzem uma estética corporal própria, resultante da dinâmica que as reinterpretações de elementos lúdicos e ritual-religiosos constituem na relação dos sujeitos com suas realizações performatizadas no seio do seu grupo e/ou comunidade. Para a autora,

[...] os eventos culturais e celebrativos constituem-se em lugar de (re)elaboração do imaginário coletivizado na performance, construída com base nos registros mnemônicos, nas tradições, nas histórias cotidianas e na religiosidade, especialmente nos fundamentos das matrizes culturais específicas de uma comunidade (ibid., p. 177).

Ao pensarmos como a etnocenologia compreende os “estados de corpo” nas práticas rituais, por exemplo, devemos entender, assim como postula Armindo Bião, que tais estados estão circunscritos à condição de serem ações modificadas ou “alteradas” em relação à cotidianidade. Para a etnocenologia, o estudo dos estados alterados de corpo é uma forma de apreensão que envolve a percepção, a comunicação, o sensorial, o cognitivo e as redes relacionais das pessoas, tendo a linguagem simbólica como uma forma flexível para se interpretar essas relações e a realidade.

Para Gomes (2007, p. 178),

A Etnocenologia estuda as práticas corporais no campo das manifestações populares. Esse corpo é um corpo lúdico e um corpo ritual, sacralizado, que conhece os fundamentos, as liturgias as matrizes religiosas e reinterpreta-os para construir eventos culturais que fortaleçam os vínculos comunitários; performatizado, evidencia sua singularidade criando novas formas de ser, por identificações sucessivas através do olhar do outro.

É nesse contexto, onde os estados corporais e a linguagem simbólica se relacionam para a produção de sentido, que o corpo encontrar-se-á organizado para o espetáculo. E, estando organizado para o espetáculo, ele é capaz de tornar clarividente alguns saberes produzidos pela comunidade e que estão expressos e comunicados “por meio de um sistema de signos que escapa à lógica racional do discurso cotidiano de nossa sociedade” (ibid., p. 177).

Segundo Paul Zumthor (2010), ao estudar a presença do corpo em relação à oralidade, os movimentos do corpo são poéticas criadas pela relação entre gesto e enunciado, como uma manifestação dinâmica da vida que liga, a todo o momento, a palavra à prática gestual. Assim, o corpo “apresenta o gesto como um rito que situa e confirma, num espaço produtor de sentido, um mundo vivido, mas que, sem isto, permanecia pouco real” (ZUMTHOR, 2010, p. 218).

Para o autor, o gesto, para além de um olhar semiológico e de desvinculação de uma ação com a outra, é significativa na medida em que o corpo passa a encenar o discurso. Em sua reflexão ele afirma que:

O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade se define assim (como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização mais do que como sistema de signos. Ela é menos regida por um código (a não ser de maneira sempre incompleta e local) do que submetida a uma norma (ZUMTHOR, 2010, p. 220-221).

Na ação do ritual festivo os gestos praticados pelos sujeitos participantes dos Ternos de Catopês de Bocaiúva aparecem, como aponta Paul Zumthor, de corpo inteiro.

Ainda segundo o autor, essas ações podem aparecer de duas maneiras: estaticamente, como uma postura durante a realização do ritual; ou dinamicamente, quando o corpo está em constante movimento (como quando os sujeitos colocam-se no cortejo ou durante a realização de uma dança).

Durante a realização dessas ações onde o corpo aparece de forma dinâmica a amplitude dos gestos e movimentos e o grau de eficácia e dramatização podem ser evidenciados como aspectos de uma espetacularidade da performatividade ritual. Nessa direção, os gestos e movimentos realizados por esses sujeitos estão ainda mais carregados de significação.

Dançando, o corpo torna-se atuante e, como tal, apresenta alguns elementos que recriam uma outra relação e interação entre esse corpo dançante, o espaço e o tempo que envolve tanto quem realiza (o catopê) quanto quem o prestigia (o espectador). De acordo com o professor Érico José Oliveira,

A dança também serve como meio para o deslocamento do corpo, de seus gestos, atitudes e formas vinculadas à vida ordinária, com o fim de se localizar na esfera do espetacular, da festa e do prazer, em forma de corpo metafórico que amplia suas possibilidades de ação e de vida, através da beleza (OLIVEIRA, 2006, p. 604).

A vinculação do corpo com a música é outra característica que acompanha a dinâmica do movimento dos sujeitos nos Ternos de Catopês de Bocaiúva. A relação entre canto e movimento encadeia uma forma de narrativa que, estreitamente vinculada ao ritual festivo, torna mais facilmente legível para os espectadores os aspectos, elementos e símbolos constituintes dessa manifestação. Conforme nos aponta Zumthor sobre os movimentos e a dança, “quando ela é acompanhada de canto, este prolonga, sublinha um movimento, o esclarece: o discurso glosa o gesto, tal como o canto o executa, dançando [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 224).

Na manifestação dos Catopês de Bocaiúva, a dança e o canto, juntamente com o ritmo tocado pelos tambores, são componentes que se complementam e estão fortemente imbricados, ainda que em alguns momentos da prática ritual uma ação possa ser mais acentuada que a outra. O corpo denota, nessa relação, os saberes, as intenções e a espetacularidade de cada uma das pessoas que participam dos Ternos, bem como da relação com os demais sujeitos integrantes da festa.

É o corpo, também, que carrega o instrumento, a vestimenta, o capacete e todos os demais elementos/acessórios que compõem a “decoreção” dos Ternos de Catopês de Bocaiúva. Tudo o que se coloca para o olhar do espectador nessa manifestação está

intimamente ligado ao corpo e, como nos aponta também o professor Érico José Oliveira, para o corpo em movimento. Nessa perspectiva, “[...] o corpo é um complexo de significância e resignificância que assimila e refrata o mundo à sua volta, num intercâmbio ininterrupto que cria e recria a sua história, sua forma e seu lugar” (OLIVEIRA, 2006, p. 580).

Podemos afirmar que o corpo é, portanto, o espaço onde acontece a operação de todas as relações simbólicas nos sujeitos participantes dos Ternos de Catopês. Conforme nos aponta Gilbert Durand, ele é a zona operatória da “função fantástica” que se apresenta espetacularizado a partir do imaginário. Isso nos remete à noção de *corpus espectacular*, apresentada por Oliveira (2006). Sua proposta é compreender o corpo do praticante do Cavalo Marinho pernambucano a partir da idéia de técnicas corporais proposta por Marcel Mauss. Assim, ele propõe:

[...] a noção de *corpus espectacular* como sendo um complexo de ações estruturadas e codificadas que, tendo relação com o universo das atitudes corporais e com toda a estrutura que compõe o evento espetacular, representa uma conjunção de técnicas físicas que forja uma unidade corpórea, gestual e expressiva, isto é, um conjunto de corpos reelaborados para serem vistos e apreciados dentro do espetáculo (ibid., p. 592).

Ainda que considere a importância do corpo como eixo de relação com o mundo e ligado à esfera do sensível e do espontâneo, Oliveira (2006) afirma que a técnica é um elemento indispensável que assegura, em todos os níveis da produção cultural e simbólica do corpo, a perpetuação e a dinâmica transformativa de uma manifestação culturalmente localizada. Contudo, ele afirma que se trata de uma técnica que não está isenta de uma construção de conceituações e formulações simbólicas sobre as ações do corpo.

Ao assentar a sua análise acerca do corpo dos praticantes do Cavalo Marinho pernambucano ele nos aponta que, “no corpo, a técnica se traduz pela especialização e apreensão das diferenças contidas nas diversas figuras existentes, assim como nas variações de passos e danças” (ibid., p. 581). E complementa afirmando que as técnicas corporais possuem em comum a mesma proposta: “viabilizar o bem-estar e a eficácia, seja em nível individual ou coletivo” (ibid).

Por *corpus*, o professor Érico entende o conjunto de técnicas corporais no Cavalo Marinho que compreende todas as interferências corporais constantes na brincadeira, sejam elas construções corporais individuais ou coletivas. Já pelo termo *espetacular*, ele trata as questões que reforçam as técnicas e geram uma unidade corporal, distinguindo “o corpo de seu agir cotidiano, redimensionando sua potencialidade expressiva e energética e

estabelecendo uma outra forma de comunicação, de apelo atrativo” (OLIVEIRA, 2010, p. 592).

Para desenvolver a noção de *corpus espetacular*, Érico José Oliveira organiza uma série de elementos que, segundo seu olhar, trazem características específicas ao corpo por proverem de matrizes culturais tradicionais, causando uma espécie de transfiguração dos participantes dos Ternos na realização do espetáculo.

Oliveira (2006) aponta quatro características que compõem essa noção de *corpus espetacular*: virtuosismo; codificação e liberdade improvisacional; eficácia; e transmissão. Elas vêm da sua reflexão acerca da definição que Marcel Mauss traz sobre técnica, quando a percebe como um ato tradicional e eficaz, sem diferenciação entre o ato mágico, religioso ou simbólico. Segundo Oliveira, “Marcel Mauss também discute a questão das formas rituais e mágicas, nas quais os atos são ligados à eficácia física, moral, mágica e ritual. Neste caso, a ação, assim como a palavra, é um ato técnico, físico, mas, ao mesmo tempo, mágico e religioso” (OLIVEIRA, 2006, p. 589).

Mesmo que concordemos e consideremos importante a leitura do professor acerca do corpo e sua relação com a idéia de técnicas corporais, ainda nos interessa, para efeito de nossa interpretação sobre a relação do corpo dos participantes dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, as proposições de leituras acerca dos aspectos da linguagem simbólica e subjetiva do corpo durante a realização de sua ação ritual.

Nesse ínterim, apontamos a nossa leitura sobre o corpo do sujeito em festa contribuindo para ampliar a idéia de compreensão do *corpus espetacular* a partir de sua condição simbólica<sup>61</sup>. O *corpus espetacular* que referimos é o corpo que se encontra presente e integrado nos atos festivos e nas manifestações rituais.

Essa interligação entre o corpo e seus símbolos a partir de sua espetacularidade acontece, nessa condição que aqui postulamos, no período que circunda os dias de preparação da festa dos Ternos de Catopês de Bocaiúva. Nesse momento, e durante todos os demais momentos do ritual festivo, “o corpo encontra-se num estado de prontidão, portanto, perspicaz e alerta” (RODRIGUES, 2005, p. 31). Assim,

Os sentidos através dos quais a pessoa interliga-se ao sagrado, a impulsionam para reagir simbolicamente. Percebemos que a qualidade da estrutura física possibilita o recebimento do campo simbólico, bem como a sensibilidade na apreensão dos símbolos faz com que o corpo chegue a ganhar esta estrutura (RODRIGUES, 2005, p. 43).

---

<sup>61</sup> Temos a consciência clara de que todo corpo é simbólico. Contudo, procuramos analisar esse *corpus* simbólico a partir de uma construção reflexiva sobre o corpo festivo e, no nosso caso, por meio da interpretação do corpo dos sujeitos dos Ternos de Catopês em suas ações performatizadas nos rituais festivos.

Nos momentos de festa, a corporalidade<sup>62</sup> dos participantes apresenta qualidades espetaculares que se assemelham às imagens visíveis na própria festa. A noção de *corpus espetacular* que propomos traduz essas imagens em movimentos, sons, danças, cantos e em tantos outros elementos que são vivenciados em sua dimensão sagrada pelos sujeitos participantes da festa, sejam eles catopês ou espectadores.

Essa noção que aqui traçamos procura perceber que o *corpus espetacular* se constitui no cruzamento das diversas imagens que são corporalizadas pelos catopês e que possibilitam a vivência e experimentação de processos e práticas rituais, que podem ser dimensionados no corpo e na ação do sujeito participante da festa e da manifestação. Conforme aponta Pavis (2008),

É na *encruzilhada* dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridação distinta das culturas, bem como onde se reencontrarão os tortuosos caminhos da antropologia, da sociologia e das práticas artísticas (PAVIS, 2008, p. 6).

Esse *corpus espetacular* pode ser observado, como aponta Martins (2008) e Rodrigues (2005), de diferentes maneiras a partir do seu campo de pesquisa e da condição do olhar de quem o observa. No nosso caso, é por meio de um mergulho etnográfico<sup>63</sup> na tessitura das relações, dos rituais e das dinâmicas de cada movimentação, nas condições de cada elemento estético e nos diversos espaços da festa que repousam a nossa perspectiva, mas que tem na espetacularidade e na percepção estética do outro a nossa principal fundamentação. Procuramos, portanto, desenvolver um olhar sobre esse *corpus espetacular* apresentando algumas considerações sobre o corpo a partir de algumas imagens encontradas nas festas realizadas pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva, onde destacamos as referências de raiz, de mastro, de bandeira, de tambor e de festa.

O **Corpo Raiz** é aquele que se refere à imagem da raiz da árvore. Traçamos, a partir das considerações de Graziela Rodrigues (2005), três tipos de raízes: a miudinha, que está relacionada à raiz da grama e que traz uma dinâmica de movimento pautado na ginga; a raiz de arranque, que podemos associar à raiz da mandioca e que constitui uma referência corporal para os movimentos de giro; e a raiz profunda, relacionada à raiz de uma grande

---

<sup>62</sup> Entendemos que o termo corporalidade “refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para determinado fim” (MARTINS, 2008, p. 81).

<sup>63</sup> Adotamos o discurso etnográfico baseado na proposta de Clifford Geertz de pensar a Descrição Densa como uma forma interpretativa da cultura do outro.

árvore como o pequizeiro ou a aroeira, e que propõe para a dimensão do corpo a condição de equilíbrio.

A proposta dessa leitura sobre o corpo é encontrar as referências a partir do pé do sujeito em contato com o chão. As raízes miúdas e as raízes de arranque podem ser visualizadas nos dançantes que acompanham o final das filas e aparecem, em todos os sujeitos, nos momentos mais alegres da festa, como no almoço coletivo. As raízes profundas nos remetem ao corpo dos mestres nos momentos mais célebres da festa, como no levantamento do mastro ou na procissão.

Esse corpo raiz, portanto, refere-se a um conjunto de capacidades de estabelecimento de relação dos catopês com o seu contato e aprofundamento com a terra, permitindo uma edificação de uma base para o corpo na realização de sua ação ritual performatizada.

O **Corpo Mastro** tem como principal referência a imagem de levantamento do mastro. Como apontamos durante a descrição da festa neste capítulo, o mastro é o elemento que consegue estabelecer o contato entre a terra e o céu. Essa ligação tem a capacidade de tornar o espaço festivo sacralizado, pois todos os sujeitos passam a ter o contato direto com a sua divindade.

Esse corpo é um corpo sacralizado, que encontra na coluna vertebral o seu eixo de execução do movimento. A coluna é como o mastro e tem a capacidade de ligar a terra e o céu. Para estabelecimento desse corpo, o sujeito encaixa o seu quadril de maneira a colocar o seu cóccix em contato com a terra, adentrando como o pé do mastro, e a sua cabeça é alongada em direção ao céu. Trata-se do alongamento/prolongamento do corpo e de seus sentidos a partir da idéia da resistência. Essa imagem pode ser percebida, com maior clareza, nas figuras dos mestres, dos contramestes e dos porta-bandeiras, que congregam a maior parte dos saberes sacralizados durante a realização dos rituais festivos.

O **Corpo Bandeira** traz a referência das bandeiras dos santos que vêm à frente dos Ternos de Catopês. As bandeiras trazem tanto a questão da presença do santo durante a realização das ações rituais quanto enfeitam os movimentos dos dançantes durante os momentos mais festivos, em que os catopês dançam com maior veemência, as bandeiras abrem o espaço e, com seus movimentos flamulantes, sacralizam o lugar da festa.

Nos sujeitos participantes, os movimentos que nos remetem a esse corpo encontram-se na sua parte superior, mais especificamente na região do tórax, da cabeça e dos braços. A partir da coluna como eixo (e agora pensando num eixo mais flexível que o do

mastro, ainda que ligando céu e terra), toda essa parte do corpo movimenta-se como a empanada da bandeira, criando a imagem do vento que balança o corpo do dançante.

Já o **Corpo Tambor** traz a referência dos instrumentos que são tocados pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva: caixas chama, marcantes e tamborins. Os tambores, elementos indispensáveis para a realização do ritual, trazem tanto a imagem dos sons que são tocados pelos catopês (marcha e dobrado), quanto a imagem de complementação do corpo desse sujeito, já que acreditam que o tambor é uma continuação do seu corpo, pois não se separam deles em nenhum momento durante a festa, salvaguardando os momentos da missa e do almoço coletivo.

Para pensarmos esse corpo, devemos perceber duas questões: a primeira é o **corpo tambor forma**, que se refere ao formato que o corpo adquire com a presença do tambor e, nesse caso, somente aqueles que tocam o instrumento apresentam esse corpo. Alguns elementos podem diferenciar o corpo de um sujeito para o outro como o peso e o tamanho do instrumento e, em outra medida, se o sujeito é destro ou canhoto, além do tamanho da cinta que ele utiliza.

A segunda é o **corpo tambor ressonador**, que se refere à forma como o corpo assume o som do instrumento durante a realização da ação ritual. Nessa perspectiva, o corpo funciona como uma caixa de ressonância seguindo ou respondendo o som executado com o instrumento. Aqui, todos os sujeitos dos Ternos de Catopês participam da produção, pois o corpo em movimento, independentemente de estar em contato direto com o instrumento, é capaz de emitir e reproduzir os sons produzidos pelo tambor.

Por fim, o **Corpo Festivo** tem como referência a própria festa como um todo e as imagens que sacralizam os saberes-fazeres dos Ternos de Catopês. Esse corpo traz a memória e a oralidade como os elementos constituintes da sua dinâmica, tanto no que se refere às narrativas que evocam os saberes dos antigos mestres (e nesse caso pode ser colocado o mito fundacional) quanto os cantos que são enunciados e que possuem a capacidade de narrar os momentos e acontecimentos durante a realização da ação ritual na festa.

Esse corpo está vinculado à experiência do sujeito em suas práticas e processos rituais performatizados e à forma como os saberes-fazeres e as cosmologias do seu Terno e de sua manifestação são constituídos. É nesse corpo festivo que se encontra todo o acúmulo de saberes sócio-histórico-culturais e estéticos dessa manifestação, sendo por meio dele e de sua exposição ao outro que estes saberes-fazeres são apreendidos pelos mais novos, especialmente por meios da imitação e repetição dos atos dos mais velhos, simultaneamente realizados durante as festas.



Também é importante pensar que esse corpo traz a mais complexa dimensão simbólica dessa manifestação, haja vista que apresenta todos os demais corpos que aqui mencionamos (corpo raiz, corpo mastro, corpo bandeira e corpo tambor). Seria o que procuramos definir como corpo inteiro, entendido por Graziela Rodrigues como “fruto do entrelaçamento do cotidiano com a festividade” (RODRIGUES, 2005, p. 125).

O corpo festivo nos Ternos de Catopês de Bocaiúva é, sem dúvida, espetacularizado por estar organizado e apresentar-se de forma expressiva e performativa durante a realização do ritual festivo. Nele, acumulam-se emoções, sensações, sacralizações e simbologias que são revestidas, nos diversos espaços dessa festividade, em pulsações que orientam a ação do sujeito diante dos espectadores, dos sujeitos a quem competem a realização de algumas etapas do festejo (padre, festeiros, mordomos), dos reis e rainhas coroados para a festa, dos demais catopês participantes do seu Terno e do outro Terno, dos Mestres, dos catopês do passado (evocados para participarem da festa ao pé do mastro) e dos santos a que são devotos e que se fazem presentes em todos os momentos de vivência da festa.

A noção de *corpus espectacular*, a partir da leitura da representação dos corpos dos participantes dos Ternos de Catopês, concentra a dimensão e a linguagem simbólica que compõem o imaginário que temos das festas de São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário de Bocaiúva, bem como dos rituais que são realizados durante esses festejos. Sendo uma leitura desse universo, temos a clareza epistemológica de que outras concepções podem ser desenvolvidas a partir desse mesmo olhar ou de outras propostas acadêmicas ou artísticas.

Apesar da variedade de formas, elementos, imagens e composições que propomos como complementação da noção de *corpus espectacular* proposta pelo professor Érico José Oliveira e, também, para entendimento dos elementos que compõem o ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, podemos perceber claramente que essa construção ainda é um campo aberto e incompleto que se expande na medida em que estabelecemos novas e mais leituras dessa prática para a produção de sentido do ritual festivo a partir do corpo dos sujeitos dessa manifestação.

É nessa incompletude que afirmamos que o corpo, ouvido, visto, cheirado, tocado, é o elemento estético e simbólico mais importante do ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva. Vê-lo caminhar, parar, dançar, movimentar, descansar, sacolejar e significar toda a dimensão dessa manifestação é uma experiência que nos torna mais sensíveis ao mundo e à ação do ser humano nele.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA O ANO, TAMBORIM!**

Os diferentes caminhos percorridos ao longo da realização deste trabalho evidenciaram detalhes, particularidades, singularidade da história e da manifestação dos Ternos de Catopês de Bocaiúva. Entendendo a importância dessa manifestação e dos saberes-fazeres constituídos e disseminados pela prática do ritual festivo (onde os valores, simbologias e cosmologias estão em íntima relação com as questões sociais, culturais e religiosas) este estudo procurou apresentar e interpretar a dinâmica do ritual festivo dos Ternos de Catopês a partir do olhar etnocenológico.

No percurso proposto, esta pesquisa foi pensada, elaborada e transformada por diversas vezes e de várias maneiras. Contudo, o que parecia ser arriscado, vulnerável e impreciso tornou-se a base necessária para a apreensão e organização dos diversos campos teóricos e práticos em um processo de intenso diálogo. Assim se deu o encaminhamento deste trabalho, de maneira a contribuir com o campo das Artes do Espetáculo apresentando um posicionamento reflexivo sobre os temas e assuntos abordados.

Para apreensão do universo congadeiro era preciso estabelecer o lugar de onde estávamos olhando. Encontrar esse lugar foi um exercício dialogal entre os conhecimentos e informações que já trazíamos da experiência específica no trato com a arte e com a antropologia e do reconhecimento do amplo e profundo saber constituído pelos Ternos de Catopês de Bocaiúva acerca dos seus próprios fazeres. Estabelecido o lugar de onde olhávamos, a percepção e compreensão do universo congadeiro e de suas cosmologias tornou-se mais serena e consciente.

Na construção desse olhar, a Etnocenologia surgiu como caminho epistemológico capaz de nos dar a condição reflexiva do pensar-fazer do outro por meio tanto da construção desse olhar quanto do entendimento de nossa postura no campo de trabalho com os Ternos de Catopês. Ainda, a Etnocenologia nos propiciou compreender atividades, comportamentos e conhecimentos elaborados pelos sujeitos de nossa pesquisa levando-nos a perceber sua relação para além da cena teatral ocidental, sendo eixo aglutinador dos procedimentos e instrumentos utilizados neste trabalho.

Neste processo, o contato e relação cotidiana com os sujeitos fazedores dessa manifestação possibilitaram a nossa percepção, apreensão, reflexão, compreensão e aprofundamento dos valores, símbolos e significados da prática/processo ritual dos Ternos de Catopês de Bocaiúva em dias de festa.

Como resultado do processo de pesquisa realizado, pudemos perceber a intensa articulação entre os conhecimentos e informações teóricos e os saberes-fazer dos Ternos de Catopês, aliados à uma contribuição reflexiva sobre a relação entre o pensamento da performatividade, da espetacularidade e do corpo nos processos vivenciados em grupos de culturas populares.

Ao falar em grupos de culturas populares, como é o caso dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, sujeitos deste trabalho, procuramos compreender a Cultura como uma dimensão simbólica constituída por meio de uma rede/teia de significados e símbolos que expressam um modo de vida de uma sociedade determinada (GEERTZ, 1989).

Nossa intenção foi compreender aspectos dos saberes-fazer e práticas rituais dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, procurando perceber sua complexidade nos momentos festivos. A proposta incluiu desenvolver um argumento que fosse menos generalista e mais preocupado com as particularidades e peculiaridades das práticas culturais desses grupos, bem como respeitar a sua visão de mundo, crenças, valores, mitos, ritos, símbolos, signos, tecidos em uma rede de significados constituídos na experiência e vivência das práticas rituais e na recorrente reafirmação de suas identidades.

Nesse sentido, o estudo histórico acerca da manifestação congadeira no Brasil apontou a existência de algumas lacunas sobre as práticas e festejos realizados em todo o território brasileiro. Contudo, Queiroz nos esclarece que “o vasto universo dessa expressão e as muitas formas de organização, já registradas e estudadas no país, não deixam dúvidas do significado e do valor que os trabalhos realizados acerca do mundo congadeiro têm para nossa cultura” (QUEIROZ, 2005, p. 216).

Em Minas Gerais, essa manifestação se desenvolveu a partir do tráfico de negros escravos para as minas de ouro. A diversidade de povos negros, de diferentes regiões da África, juntamente com as condições encontradas neste solo, deram formas a uma expressão carregada de peculiaridades da cultura mineira.

Os Ternos de Catopês da cidade de Bocaiúva existem a aproximadamente 150 anos e, durante sua história, preservam características e particularidades da manifestação e, conseqüentemente, de suas práticas rituais. As Festas de São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário compõem um dinâmica que, de acordo com Queiroz, criam:

[...] um universo espaço-temporal diferenciado, onde em determinada época do ano, (re)surge nas ruas da cidade uma manifestação que traz para a atualidade aspectos definidos e consolidados ao longo do tempo pela tradição de pessoas que se reúnem para festejar, cultuar, brincar e se integrar num sistema cultural com valores, significados e características específicas do seu meio (QUEIROZ, 2005, p. 217).

Em se tratando do contexto das relações dos Ternos de Catopês com a sociedade bocaiuvense, podemos perceber que ela se instala em um paradoxo: por um lado a sociedade demonstra que considera os Ternos de Catopês importantes para a identidade cultural da cidade; por outro ela demonstra a sua total falta de conhecimentos acerca do verdadeiro significado dessa manifestação. Todavia, é possível perceber que, para os Ternos de Catopês de Bocaiúva, a experiência da realização das Festas aos santos congadeiros traz a possibilidade de fazer com que as famílias de mordomos e festeiros compreendam os valores e as particularidades dessa manifestação, como também as suas peculiaridades (práticas rituais, cantos, danças), passando a valorizar os Ternos de Catopês e sua importância para a identidade cultural da cidade.

É no universo da festa, e em função da sua realização, que as práticas e processos rituais são vivenciados pelos Ternos de Catopês; daí pensarmos em rituais festivos. Nos momentos em que estão preparando ou vivenciando a festa, os saberes-fazer dos seus entes sagrados são rememorados, sendo que suas ações produzem o que Shechner (2003) aponta como comportamentos restaurados. O comportamento restaurado nos Ternos de Catopês é, portanto, a constituição de ações que trazem fragmentos de saberes-fazer dos entes sagrados e que são realizados pelos sujeitos como forma de manutenção de suas práticas e tradições, sendo vivenciados de forma mais ou menos consciente. É nesse sentido que a festa pode ser percebida como uma forma de recriação do mundo e de reatualização das práticas, saberes, significados e valores constituídos pelos Ternos de Catopês em sua história e vivenciados em forma de ritos.

Os rituais festivos dos Ternos de Catopês de Bocaiúva podem ser percebidos como atos de comunicação simbólica em que a performatividade e a espetacularidade são peculiares à sua forma de expressão. Esses rituais são vivenciados pelos sujeitos participantes dos Ternos de Catopês em ações e práticas que, impressas no corpo do congadeiro, evidenciam aspectos do virtuosismo e da eficácia como elementos constituintes dos saberes-fazer dessa tradição. Para o espectador que assiste ao evento, essas características tornam-se o elemento que diferenciam o catopê, sujeito do conhecimento dessa prática, dos demais participantes da festa.

Diante dessas questões, pudemos constituir um referencial capaz de substanciar nossas interpretações sobre o ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva que serviram para a construção do nosso argumento que pretendia, num primeiro momento, compreender os procedimentos da dinâmica ritual nas festas de São Benedito, Divino Espírito Santo e

Nossa Senhora do Rosário, e, num segundo momento, perceber as questões da performatividade, da espetacularidade e do *corpus* espetacular como elementos que, na encruzilhada das práticas e processos rituais, congregam os saberes produzidos pelos congadeiros.

A descrição da dinâmica ritual dos Ternos de Catopês aconteceu durante os momentos de contato direto com a manifestação em questão. Esse contato nos possibilitou uma compreensão da existência de alguns passos que compõem essa dinâmica e que foram definidos por nós como “o preparar da festa”, momento que antecede os ‘dias de festa’ e onde podem ser percebidas ações de transmissão de saberes-fazeres pelos sujeitos dos Ternos de Catopês; “o acontecer da festa”, momento que congrega todas as práticas rituais em que aparecem os elementos de nossa análise sobre o ritual festivo, como a prática performativa, as ações espetaculares e o corpo, e que trazem, conseqüentemente, os aspectos simbólicos; e “o encerrar da festa”, momento que compreende as ações de finalização da festa e o retorno à vida cotidiana.

Já a nossa interpretação sobre o fazer do outro não buscou criar uma estrutura para leitura do ritual festivo como espetáculo. A nossa intenção foi apenas apresentar algumas considerações sobre as ações que foram percebidas por nós durante a prática/processo que compõe esse ritual. As questões que compuseram a nossa interpretação partem de um ponto muito concreto: a nossa maneira de perceber o outro.

Trazemos a performatividade como uma característica peculiar do ritual festivo dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, no que se refere, principalmente, às ações do comportamento restaurado. Nesse sentido é que as práticas rituais podem ser entendidas como atos de comunicação simbólica, devido a sua capacidade de comunicar os saberes-fazeres que constituem as cosmologias dessa manifestação.

A espetacularidade aparece no ritual festivo dos Ternos de Catopês quando percebemos que suas práticas e ações não são realizadas para o olhar do outro, o espectador, ainda que a presença do outro seja reconhecida pelos sujeitos participantes/realizadores do ritual. Como não são pensadas como espetáculo em seu sentido *stricto sensu*, esse ritual festivo apresenta-se como “espetacularidade adjetivada”, na leitura do professor Armindo Bião.

Por fim, o corpo aparece para o nosso olhar de artista do espetáculo, “porque nos percebemos e nos situamos nele como artistas pesquisadores e especialistas da cena e de tudo que nela conflui” (OLIVEIRA, 2006, p. 617), como o elemento que concentra todos os aspectos do evento espetacular. Acreditamos que o corpo é uma construção simbólica e só

adquire significado quando imprimimos um olhar sobre ele; e, no nosso olhar, procuramos perceber as questões que poderiam compor uma leitura sobre a noção de *corpus espetacular*, assim como propôs o professor Érico José de Souza Oliveira.

Ao nos referirmos aos Ternos de Catopês de Bocaiúva, buscamos compreender a idéia de *corpus espetacular* como o elemento que compreende e interliga o corpo presente e integrado nos atos festivos e nas suas manifestações rituais. Propusemos, então, desenvolver um olhar sobre o *corpus espetacular* dos Ternos de Catopês, apresentando considerações sobre o corpo a partir de algumas imagens encontradas nas festas. Assim, trouxemos as referências dos corpos a partir da raiz, do mastro, da bandeira, do tambor e da festa.

É claro que poderíamos aqui fechar a discussão em torno dessa *noção de corpus espetacular*; porém, acreditamos que a linguagem simbólica e subjetiva do corpo evidencia tantos outros elementos da cultura desses sujeitos que estaríamos limitando as possibilidades de leituras que nós mesmos e outros pesquisadores podem fazer sobre o corpo e sua relação com esse e/ou outros rituais festivos.

Poderíamos, também, dimensionar este estudo para o trabalho do ator com seu corpo na condução da formação de intérpretes-criadores, como proposto teoricamente por Graziela Rodrigues e Otávio Bournier ou mesmo nos trabalhos artísticos de Antônio Nóbrega e Ivaldo Bertazzo. Uma condução capaz de produzir arquétipos, a partir da relação do intérprete-criador com esse universo da cultura popular.

Contudo, acreditamos que estes e outros assuntos devem ser tratados em outros espaços e trabalhos, como continuidade desta proposta ou mesmo como complementação ao que aqui propusemos ao interpretar os rituais festivos dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, a partir da performatividade, da espetacularidade e da noção de *corpus espetacular*.

Nesse processo de encontros e descobertas propiciado pelo estabelecimento de laços com os sujeitos dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, que vão além desta proposta de pesquisa, é que temos a consciência de que as experiências vivenciadas nos permitiram refletir e construir conhecimentos fundamentados sobre as práticas e processos rituais vivenciados nos momentos festivos.

Em busca de um processo que valorizasse práticas, saberes e fazeres dessa manifestação, procuramos conduzir este estudo no sentido de proporcionar condições de visibilidade dos Ternos de Catopês de Bocaiúva, suas festas e suas práticas rituais; reconhecendo a força desses sujeitos e de suas relações e vínculos sociais na sustentação de uma cultura que vive do amor prestado aos seus santos, da alegria de festejar e do desejo de manter vivo algo que não é seu, mas de um universo que necessita ser lembrado todos os

anos, para que os esforços de todos os Catopês que por ela já passaram não se percam no tempo.

Sendo assim, nossa pesquisa, ao tempo que termina aqui, não se conclui. Entendemos que, assim como a vida que se refaz e se recria, nossa reflexão pode ter continuidade com o estabelecimento de diálogo com demais pesquisadores e com outras manifestações de culturas populares da nossa região, Norte de Minas, tão rica em expressões que ainda são desconhecidas.

No passo do giro, queremos continuar a caminhar com os Ternos de Catopês de Bocaiúva, seja em trabalhos artísticos ou acadêmicos, seja na vivência de suas práticas e processos rituais, respeitando esses sujeitos e comungando de seus saberes para também nos reconhecermos, quem sabe um dia, um sujeito Catopê.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil: perspectiva e análise**. São Paulo: Ática, 1987 (Série Princípios).

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A, 2007.

\_\_\_\_\_. Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma cenologia geral. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1. São Paulo: **Anais do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador: ABRACE, 2000, p. 364-367.

\_\_\_\_\_. Um trajeto, muitos projetos. In: BIÃO, Armindo (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A, 2007.

BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

\_\_\_\_\_. Etnocenologia, uma introdução. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas: sobre a lógica da ação**. Trad. Mariza Corrêa. Campinas/SP: Papirus, 1996.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. Campinas/SP: Papirus, 1989.

\_\_\_\_\_. **A festa do santo de preto**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

\_\_\_\_\_. **O divino, o santo e a senhora**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Hibridismo Cultural**. Trad. Carlos Alberto Gianotti. São Leopoldo/ RS: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1989.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. **As culturas populares no capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.



CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Desconstruindo para construir. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia**. Salvador: P&A, 2007.

CARLSON, Marvin A. **Performance: uma introdução crítica**. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. Edição Ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

CEDEFES, Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva. **Comunidades quilombolas de Minas Gerais no século XXI – história e resistência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

COSTA, João Batista de Almeida. Cultura sertaneja: a conjugação de lógicas diferenciadas. In: SANTOS, Gilmar Ribeiro dos (Org.). **Trabalho, cultura e sociedade no Norte/ Noroeste de Minas: considerações a partir das ciências sociais**. Montes Claros: Best Comunicação e Marketing, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mineiros e baianos: englobamento, exclusão e resistência**. Tese (Doutorado) Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora C da Mota. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. **Revista Repertório Teatro & Dança**, n. 14, ano 13, Salvador, 2010, p. 65-73.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAWSEY, John C. **Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas**. São Paulo/SP: 2005.

DÉIA TRANCOSO. Entrevista concedida a Jarbas Siqueira Ramos em 24 de outubro de 2008.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Trad. L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1983.

DUVIGNAUD, Jean. Uma nova pista. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** 2. ed. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade.** 6. ed. Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FEYERABEND, Paul. **Diálogos sobre o conhecimento.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Trad: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Negras raízes mineiras: os arturos.** Juiz de Fora/ MG: Ministério da Cultura/ EDUFJF, 1988.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa Trabalho e Cotidiano. In: Jancsó, Istvan e Kkantor, Íris **Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.** V.II. São Paulo: Hucitec; Editora Universidade de São Paulo/ Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade.** 10. ed. Trad. Tomaz Tadeu Silva, Guaraciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: D&P, 2005.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Trad. La Guardia Resende (et. al.). Belo Horizonte: UFMG, 2009.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuições para uma definição do conceito de etnocenologia. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados.** São Paulo: Annablume, 1999.

LAPLANTINE, François. **La description ethnographique.** Paris : Nathan, 1996.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade.** Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

LEACH, Edmund Ronald. **Repensando a antropologia.** Trad. José Luís dos Santos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 5. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco.** Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis/RJ: Vozes, 1982.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá.** Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética,** Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003.

MARTINS, Saul. **Congado, família de sete irmãos**. Belo Horizonte: SESC, 1988.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. Vol II. São Paulo: EDUSP, 1974.

\_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. Vol II. São Paulo: EDUSP, 1974.

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

MESTRE LUCÉLIA. Entrevista concedida a Jarbas Siqueira Ramos em 24 de outubro de 2007.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Jarbas Siqueira Ramos em 22 de agosto de 2009.

MESTRE JOCIL. Entrevista concedida a Jarbas Siqueira Ramos em 22 de agosto de 2009.

MÜLLER, Regina Pollo. Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 43, n. 2, 2000.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)**. Recife: SESC, 2006.

\_\_\_\_\_. Um olhar sobre o fazer artístico do outro. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A, 2007.

OSTRWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAVIS, Patrice. Análise do espetáculo intercultural. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. O teatro no cruzamento de culturas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIRANO, Maiza G. S. **A análise antropológica de rituais**. Cadernos de Antropologia. Brasília/DF: UNB, 2000.

\_\_\_\_\_. Temas ou teorias? **Cadernos de Antropologia**. Brasília/DF: UNB, 2006.

POEL, Francisco Van Der. **O Rosário dos homens pretos**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocenologia – textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Performance musical nos ternos de catopês de montes claros**. (Tese) Doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

RIBEIRO, Eliane Maria Fernandes. **Bocaiúva: sociedade e espaço**. Belo Horizonte: Graphilivros, 1988.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

\_\_\_\_\_. O bailarino-pesquisador-intérprete incorpora uma realidade gestual. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocenologia** – textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

ROSALINO RODRIGUES. Entrevista concedida a Jarbas Siqueira Ramos em 22 de agosto de 2009.

SANTOS, Adailton Silva dos. O desmascaramento categorial do sujeito. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho (org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nos pequenos mundos da Bahia: uma aproximação entre a obra de Nelson de Araújo e a etnocenologia**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador: 1998.

\_\_\_\_\_. O estado pré-paradigmático da etnocenologia. **Cadernos do GIPE-CIT/UFBA/PPGAC**, Salvador, n. 1, p. 8-15, nov. 1998.

SHECHNER, Richard. Estudos da Performance. **O Percevejo**. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

\_\_\_\_\_. **Performance: Expérimentation et théorie du theater aux USA**. Paris : Éditions Theatrales, 2004.

\_\_\_\_\_. **Performance Studies: an introduction**. Routledge: (s/n.), 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei de Congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TAMBIAH, S. J. **Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cultura popular: temas e questões**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. **Os Sons dos Negros no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. Brasília: UNB, 2000.

\_\_\_\_\_. **O processo ritual:** estrutura e antiestrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis/RJ: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem:** estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

VELOSO, Jorge das Graças. Voto, festa e espetáculo. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho (org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de etnocenologia. Salvador: P&A, 2007.

VIEIRA, Maria Clara Lage. **Bocaiúva do Senhor do Bonfim.** Bocaiúva: s/ed, 2008.

ZHUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.