
A ESPETACULARIDADE DA PERFORMANCE RITUAL NO REISADO DO MULUNGU (CHAPADA DIAMANTINA – BAHIA)

Eloísa Brantes

Nas práticas religiosas do catolicismo popular, as formas de contato com o sagrado intermediadas pela presença dos Santos entram em jogo na construção social do corpo. O elemento central desta religiosidade auto-gerada pelos seus praticantes é a *devoção aos Santos*, cujas festas celebradas anualmente são um meio de fortalecimento das relações sociais entre famílias e comunidades rurais (Zaluar 1983). De acordo com Carlos Steil, ser católico é menos uma opção religiosa do que uma condição de vida no meio rural. Neste catolicismo informado pela experiência corporal dos devotos “cabe ao praticante beber de todas as fontes, de modo que o sincretismo é a própria condição de acesso à plenitude e multiplicidade do sagrado. O espaço privilegiado da experiência religiosa não são os sistemas religiosos em si, mas as fronteiras entre eles” (Steil 2001:23). Se no catolicismo institucionalizado a liderança religiosa conduzida por especialistas é consumida por leigos, nesta religiosidade popular predomina a *produção de auto-consumo* (Bourdieu 1994) que faz parte da dinâmica de vida coletiva. Os esquemas de pensamento e de ações referentes ao sagrado são compartilhados por todos que dialogam diretamente com os Santos. Neste sentido, a *performance* devocional se apresenta como um elemento crucial nas formas de configuração do sagrado que emergem das relações *entre* devotos e Santos.

Nas relações de troca com os Santos feitas através de promessas, em

função de alguma necessidade pessoal ou coletiva, a performance se apresenta como campo de conexão entre as dimensões físicas e espirituais do corpo devoto. O pagamento de uma promessa, baseado no compromisso de “acertar as contas” com o Santo, se manifesta em ações cuja configuração performática supõe a presença do olhar deste. A *atitude* dos devotos na performance projeta suas ações num campo simbólico gerado pelas interações pessoais com o Santo. Nas ações canalizadas para esse “olhar divino”, pode-se dizer que a espetacularidade do corpo instaura uma “esfera sagrada” que não se caracteriza pela exclusão da “esfera profana”, como no catolicismo oficial baseado na oposição sagrado-profano, mas “sacraliza” o espaço através da força centrífuga do corpo que atua sob uma perspectiva divina.

No ritual de visita às casas, feito pelos grupos de Reis, Reisados ou Folias de Reis, essa relação entre devotos e Santos se torna complexa na medida em que as pessoas que recebem os devotos em suas casas também participam do ritual da visita, interferindo diretamente no desenvolvimento da performance que “sacraliza” o espaço doméstico.

No contexto do catolicismo popular, o Reisado é uma forma de devoção associada ao episódio bíblico da visita dos três Reis Magos ao menino Jesus (Tinhorão 2000). Entre o dia 25 de dezembro e 6 de janeiro, os reiseiros peregrinam pelas comunidades rurais vizinhas entrando de casa em casa. O ritual da visita é baseado numa relação de troca material e espiritual entre os devotos, o dono-da-casa e o Santo Reis¹. Os devotos abençoam a casa com cantos sagrados e recebem dinheiro dos donos-das-casas para a realização da festa em homenagem ao Santo, que acontece no final do período de peregrinação.

Na região sudeste e centro-oeste, essa manifestação pode ser vista na forma das Folias de Reis, que se diferencia do Reisado por apresentar a figura do palhaço, cuja performance individualizada inclui um texto falado. Muitos estudos sobre os Reisados e as Folias de Reis foram feitos no campo do folclore até a década de 1960². A partir dos anos 1970/80, esta manifestação religiosa foi analisada no contexto do catolicismo popular pelos cientistas sociais que focalizaram as relações de trocas sociais no meio rural brasileiro³. Os Reisados, Folias de Reis e festas de Santo saíram do campo das *sobrevivências culturais* traçadas pelo folclore, para serem pesquisados em seus contextos sócio-culturais através de *estudos de casos* desenvolvidos no campo da sociologia e da antropologia. Estes se mantiveram marcados por uma *neutralidade* do pesquisador/observador em relação ao objeto de estudos que desconsidera as interações corporais pesquisador/pesquisado como fonte de informações sobre a performance ritual de visita às casas.

Entre os estudiosos do catolicismo popular, Carlos Rodrigues Brandão foi um dos autores que mais escreveu sobre os Reisados. Suas pesquisas sobre esta prática devocional são baseadas na análise das peregrinações traçada por Victor

Turner sobre a estrutura ritual fundada na dialética *estrutura e comunitas* (Turner 1978). Brandão focaliza a fusão entre espaços público e privado, o deslocamento espacial dos devotos unifica as polaridades entre casa e rua como símbolos de sagrado e profano, devoção e diversão, restrição e permissividade. A peregrinação, como forma de relacionamento diferente da ordem hierárquica social cotidiana, proporciona uma experiência de *comunitas* na qual o indivíduo se distancia do seu papel social. Nesta perspectiva, Brandão associa a festa ao *ir à festa*, destacando a viagem do ponto de partida da rotina até sua ruptura. Mas esse deslocamento analítico da estrutura ritual da peregrinação para o Reisado não inclui uma abordagem da performance ritual nas diferentes formas *como* a festa acontece dentro das casas visitadas.

Do ponto de vista das artes cênicas, minha área de atuação, o interesse pela dimensão performática do ritual de visita às casas centra-se no processo de “sacralização” do espaço doméstico pela passagem do Reisado. Como a atuação dos devotos se faz veículo de contato entre o dono-da-casa e o Santo? Proponho uma inversão de perspectiva sobre o deslocamento espacial dos devotos: não é o *ir à festa* que será colocado em primeiro plano, mas o *levar a festa* para dentro das casas. Se o dono-da-casa faz parte do ritual da visita, a maneira como ele “abre sua casa” e recebe o grupo de devotos entra em jogo na sacralização do seu próprio lar. O sentido da performance do Reisado, em cada visita, é fornecido tanto pelos devotos que peregrinam como pelo dono-da-casa que os recebe. Portanto, a eficácia simbólica deste ritual é indissociável do tipo de interação estabelecida durante a performance. Neste movimento de *levar a festa* para as casas em nome do Santo, os tipos de troca entre os donos-das-casas e os devotos colocam em jogo o próprio processo de montagem das ações rituais canalizadas para o “olhar do Santo”. A flexibilidade estrutural da performance constituinte do ritual de visita às casas se apresenta como campo de interesse para as artes cênicas.

Este artigo sobre a performance do ritual de visita às casas, realizado pelo Reisado do Mulungu no Município de Boninal (Chapada Diamantina - Bahia), propõe uma abordagem da eficácia simbólica das ações rituais a partir dos processos de montagem da performance da visita, baseados nas relações entre devotos/Santo/dono-da-casa. Associando minha participação ativa como reiseira no ritual da visita à experiência na prática teatral como atriz e diretora, investigo a performance da visita cruzando referências antropológicas e teatrais através da Antropologia Teatral, na perspectiva de Jerzy Grotowski. Esta abordagem interdisciplinar se afasta da noção de teatralidade do ritual enquanto representação baseada em ações *miméticas*, para analisar os pontos de contato entre teatro e ritual a partir da relação entre atuantes e espectadores em ambos contextos⁴.

De acordo com as palavras de Laplantine sobre a pesquisa etnográfica como uma experiência física que “nasce do encontro entre um ser singular e outros seres singulares” (Laplantine 2001), e que portanto não se reduz ao

discurso sobre os discursos, destaco a experiência do estranhamento cultural considerando o olhar dos “pesquisados” sobre mim como “pesquisadora”. Esta dimensão reflexiva (Ghasarin 2002) do trabalho de campo, utilizada como método de pesquisa no estudo da corporeidade dos moradores do Mulungu, se apresenta em dois níveis: as interações vividas no cotidiano local e as interações vividas durante a performance ritual do Reisado. Explicitando meus próprios limites corporais no campo de observação do “outro”, durante meu convívio com as pessoas do Mulungu, foi possível apreender a presença do “olhar do Santo” na construção de uma sensibilidade comum, cujos valores comportamentais colocam em jogo formas específicas de auto-controle corporal através da conexão entre as suas dimensões físicas e espirituais.

Portanto, minha situação de “estrangeira” no Mulungu⁵, uma comunidade negra rural com cerca de 600 moradores situada no Município de Boninal, – região da Chapada Diamantina, no Estado da Bahia – é o ponto de partida deste texto que através da “auto-apresentação” das pessoas do Mulungu analisa o contexto sócio-cultural-religioso do qual emerge o Reisado para em seguida abordar a performance ritual da visita às casas. Tendo em vista que a espetacularidade do corpo nas ações rituais envolve valores éticos-estéticos associados ao comportamento social e religioso dos moradores do Mulungu, esta abordagem sobre o “olhar do Santo” como centro de montagem das ações na performance ritual demanda uma compreensão da sua presença nas interações sociais cotidianas.

O lugar de pesquisadora: mulher-branca-estudada

Meu primeiro contato com o Reisado do Mulungu foi como espectadora do II Festival de Reisado, realizado na cidade de Boninal em janeiro do ano 2000. Entre muitos grupos, o Reisado do Mulungu me fascinou pelas suas danças que fazem o diferencial deste em relação aos outros Reisados cujas performances são baseadas em cantos. Na apresentação do Mulungu, a música, tocada e cantada, parecia ser apenas uma preparação para as danças que de fato foram o clímax do espetáculo. Ainda sem conhecer a potência mobilizadora das danças no contexto ritual de visita às casas, fiquei impressionada com a atitude corporal das pessoas dançando: um estado de graça pelo movimento. Um ano depois, comecei a estudar o Reisado do Mulungu motivada pelo encanto deste primeiro contato. Mas a passagem dessa impressão idealizada das danças até minha participação como reiseira no ritual de visita, envolve o trabalho de desconstrução das representações sociais do meu próprio corpo no convívio com o pessoal do Mulungu.⁶

Quando decidi pesquisar o Reisado, telefonei para Iêda⁷ pedindo sua colaboração, pois sozinha eu não teria condições de entrar na comunidade. Como *amiga da Iêda que chegou para ver o Reis* consegui um quarto na casa de

Maria Caetano dos Santos, onde dormia enquanto morei no Mulungu. A hospitalidade da Maria foi ao encontro das minhas intenções de *ver de perto* o Reisado, seus preparativos, a organização do grupo etc., pois ela é uma das pessoas que *puxam* o Reisado, ou seja, que lidera o grupo e os cantos da performance ritual. O meu contato com Maria em pouco tempo se tornou intenso; ela começou a *cuidar de mim*, sempre me acompanhando ou me pedindo para acompanhá-la nos lugares. Depois de alguns dias, percebi que no Mulungu ninguém anda desacompanhado. Se alguém está sozinho é Deus, então, que o acompanha. Minha principal companheira foi Maria, 70 anos.

Logo que cheguei na casa da Maria, arrumei minhas coisas no quarto e sentei na sala ao lado de Edith, sua irmã, 57 anos. Em alguns minutos de poucas palavras trocadas, ela me perguntou se eu era casada. Respondi que não e lhe perguntei a mesma coisa. Ela respondeu que era *moça-donzela*. As irmãs Maria, Edith e Senhorinha fazem parte da última geração de mulheres virgens do Mulungu. Apesar de não entender a dimensão social da virgindade no lugar, o fato de ser solteira parecia ser bem-visto. Maria sempre me aconselhava a permanecer solteira, pois *mulher casada é mulher governada*. Minha situação de ser *mulher sem homem* facilitou o contato com as mulheres reiseiras, em sua grande maioria viúvas e solteiras, pois a mulher casada não pode *sair para o mundo com o Reis*.

A liderança feminina do atual Reisado é uma das conseqüências do êxodo rural dos homens que foram trabalhar na cidade de São Paulo entre as décadas de 1950 - 1980. Nesse período, as mulheres tomaram conta do Mulungu. No entanto, o poder das mulheres sobre a vida local foi menos uma opção do que uma necessidade. O atual Reisado de São Sebastião, inicialmente cantado apenas por mulheres na década de 1970, teve forte impacto sobre as comunidades rurais vizinhas. As danças, antes feitas exclusivamente pelos homens reiseiros, no corpo feminino adquiriram outros significados no contexto social da região da Chapada Diamantina (Bahia) marcado pela soberania do patriarca na estrutura familiar, constituinte do coronelismo como prática de governo.

Todavia, essa cumplicidade de *ser mulher sem homem* era restrita ao circuito das reiseiras; para as outras pessoas eu era sobretudo a amiga da Iêda. Além da simpatia inicial, minha presença também era associada à valorização do lugar. No Mulungu, onde todas as pessoas têm cor-de-pele negra, minha brancura representava uma posição social superior. A formalidade da boa educação quase excessiva no trato pessoal marcava a distância de status delimitada pela cor-de-pele. Quando as conversas eram engraçadas, minha chegada instaurava um silêncio respeitoso, que me deixava completamente sem graça. O fato de dizer que eu estava morando no Mulungu para estudar o Reisado fortalecia ainda mais esta idéia de superioridade social, pois saber ler e escrever pertence ao mundo das *peessoas brancas que têm dinheiro*. Mesmo incomodada com esta *posição superior*, fui me acostumando com os agradecimentos que eu recebia pelo simples fato de morar no lugar.

Depois das primeiras semanas, aprendi a ter prazer em “estar” no Mulungu, apesar da poeira excessiva, que me deixou doente nos primeiros dias, do clima extremamente seco e quente, com temperatura em torno de 40° C, da ausência de banheiros e da dificuldade de acesso à água para tomar banho. A *falta de desprezo* pelo lugar foi o primeiro passo para um contato menos formal, embora ainda impessoal. Após alguns dias, comecei a ser chamada de Lu ou de Nem, uma maneira carinhosa de falar com qualquer pessoa. Antes de dormir na casa da Maria, eu ainda não sabia que era a primeira *mulher-branca-estudada* que morava no Mulungu.

No entanto, tal *posição superior* se inverteu quando eu disse que gostaria de acompanhar o Reisado. Para Augusta Maria Mendes, que também lidera o grupo e os cantos da performance ritual ao lado da Maria, minha idéia de participar do Reis parecia absurdamente engraçada. As outras reiseiras também riram da minha vontade de acompanhá-las na devoção, pois era evidente que eu não aguentaria andar tantos quilômetros, perder noites de sono e passar fome, como elas fazem no Reisado. Ao contrário da minha idéia inicial a respeito do Reisado como festa e alegria, elas me explicaram que o *Reis é sofrimento*. Minha fragilidade corporal me colocou no meu devido lugar: pessoa de fora. Ser branca e estudada também significava ser incapaz de resistir à dor provocada pela fome e pelo cansaço durante a peregrinação. Ainda sem entender o sentido religioso do sofrimento, não percebi que minha fragilidade corporal não era apenas física. Conforme as palavras da reiseira Isabela Francisca dos Santos, 44 anos, sobre a dureza de cantar o Reis:

é um cansaço que quando a gente tá cansado aí mermo é que torna... faz de conta que não tá cansado, porque... São Sebastião santo é um santo muito milagroso, é um santo muito poderoso, é um santo que livra ocê de peste de fome de guerra, então a gente que igual ele sofreu, então nós têm que sofrer por ele também, né? Tem que fazer... o benefício dele.⁸

A penitência oferecida ao Santo através do Reisado é um meio sacrificial de se pedir chuvas: um milagre necessário à vida no Mulungu. Mas a presença do Santo também se manifesta em toda forma de proteção – o sofrimento que lhe é oferecido na peregrinação fortalece sua presença protetora. Esta conexão corpo-espírito pelo sofrimento também envolve a obrigação de cantar com prazer e alegria. A superação dos limites corporais, no sofrimento e no prazer, fortalece a alma devota através da fé no Santo.

Com tantos conselhos para desistir da idéia de acompanhar o Reis, fiquei com medo de não conseguir fazê-lo. Mas continuei insistindo, e insisti tanto que fui aceita pelo grupo. Na primeira vez que participei do Reisado, cantei com

elas em todas as casas, durante a peregrinação que durou 27 horas, na comunidade Conceição em dezembro do ano 2001. No entanto, não foi cantar o Reis que me fez “entrar no grupo”. Foi sobretudo por não *esmorecer* (mostrar cansaço) que comecei a ser respeitada como “pessoa forte”. O suor pelo esforço derramado no canto ritual diminuiu a distância social delimitada pela cor-de-pele. A experiência física de ultrapassar os limites do cansaço e sentir prazer ao cantar e dançar em nome do Santo, compartilhando as emoções dos encontros dentro de cada casa, me tirou da posição de pesquisadora/observadora. Depois de cantar o Reis, comecei a conviver com essas pessoas, testemunhando a presença cotidiana de São Sebastião na vida do lugar. Porém, isso não diluiu as diferenças culturais, apenas elas deixaram de ser um obstáculo, pois, além de ser *branca e estudada*, comecei a ser vista como “pessoa”.

Porém, meu papel de pesquisadora às vezes criava constrangimentos durante as entrevistas. Em pouco tempo, parei de fazê-las porque a objetividade das perguntas dificultava qualquer diálogo – exceto com aqueles que gostavam de dar entrevistas, e que por isso se tornaram as vozes citadas ao longo do texto. O uso do gravador foi importante no registro das músicas do Reisado. Escutando essas músicas gravadas ao lado de Augusta e Maria, aprendi o que era bom e o que era ruim nos cantos. A dimensão estética da performance participa do seu bom desenvolvimento. O prazer oferecido ao dono-da-casa e a satisfação do Santo dependem, entre outras coisas, da qualidade dos cantos na performance da visita.

Em oposição às situações de entrevistas que muitas vezes provocavam uma tensão em torno “do que deve ser dito” para responder bem às perguntas, as fotografias tiradas no cotidiano facilitavam o diálogo, pois as imagens eram vistas e revistas muitas vezes com grande prazer (tanto pelas pessoas fotografadas como pelas demais) e suscitavam comentários, opiniões, gostos, que ultrapassavam a minha presença física. Comecei, então, a utilizar as fotografias como meio de captar subjetividades, ou seja, passar do estado de pesquisadora-ativa que recolhe o máximo de informações em pouco tempo, para entrar num estado de receptividade, respeitando os limites do não dito e do não visto.

Ao me deixar levar pelos acontecimentos, sem fazer tantas perguntas, a maior dificuldade que encontrei foi aprender a lidar com os silêncios que podiam cortar qualquer conversa em pouco tempo, desde que o assunto não fosse agradável. Mas como sabê-lo? Um dos maiores valores no Mulungu é a discrição: a boa educação ensina a calar quando for preciso. Contudo, o valor do silêncio não é apenas social, pois na quietude também se estabelece uma comunicação com o Santo, que na vida cotidiana resolve todo tipo de problemas, como a chegada de um carro para pegar carona, uma dor de cabeça, ou um problema financeiro, entre tantas outras coisas. No entanto, a diferença entre o silêncio como meio de comunicação com o Santo e como meio de cortar a conversa sobre assuntos pessoais pode ser extremamente sutil. Apenas quando voltei ao

Mulungu pela segunda e terceira vezes, dois anos depois da primeira estadia, que as pessoas começaram a me falar de si mesmas, suas histórias de vida, suas expectativas etc.,— muito embora, o lugar Mulungu tenha sido apresentado pelas reiseiras logo nos primeiros dias em que cheguei: “aqui é tudo uma família sozinha, aqui não tem crente e aqui todo mundo bebe.”

Culturas corporais no Mulungu: família, religião e cachaça

Sempre que eu me apresentava para as pessoas, quase todas me repetiam a mesma frase: *aqui é tudo uma família sozinha*. A cor-de-pele negra afirmada pelas relações de parentesco não envolve nenhum discurso sobre ancestralidade africana ou cultura afro-brasileira, mas delimita um território marcado pela “negritude” das pessoas, que unidas no mesmo sangue se protegem do desprezo alheio. No entanto, a base familiar como espaço privado, formado pela relação nuclear pai-mãe-filho, não se insere nesta grande família com cerca de 600 pessoas, onde *todo mundo é primo*: tio, pai, mãe, filho, sobrinho etc. A vida coletiva em torno do trabalho agrícola se enraiza nas relações de parentesco. Nessa organização social, o casamento se insere numa estrutura familiar-comunitária. Os papéis do homem e da mulher são marcados por mecanismos de controle e auto-controle corporal que entram em jogo na harmonia familiar.

O lugar do homem é fora da casa; depois do casamento, sua única responsabilidade é trabalhar para sustentar a família. No Mulungu, é comum ouvir dizer que *o homem depois que casa não é homem casado*, pois ele mantém seu direito de continuar se divertindo com outras mulheres, sempre de maneira discreta, pois todos fazem parte da mesma família. Todavia, a mulher casada perde sua autonomia para sair sozinha, seu lugar é dentro da casa. Ela deve obedecer ao marido que também decide sobre a quantidade de filhos. A traição por parte de uma mulher casada é considerada pecado quase mortal, por isso elas são “vigiadas” por todos. A consciência do casamento como um negócio necessário para a continuidade da família não se confunde com a busca da felicidade pessoal. Nessa vida comunitária baseada na atividade agrícola, a reprodução faz parte do papel da mulher.

Apesar dessa valorização da obediência incondicional da mulher casada ao marido, fundada no modelo católico da autoridade paterna, a base da estrutura familiar-comunitária do Mulungu é a maternidade. Os filhos podem ser criados por outra mulher diferente daquela que os gerou, e isto acontece com frequência, sobretudo quando a mulher tem muitos filhos seguidos e não consegue cuidar de todos. A noção de fidelidade do homem em relação à mulher não existe, mas como filho ele deve gratidão eterna à sua mãe, sempre disposto a ajudá-la no que for preciso. Neste sentido, a autoridade da mãe predomina sobre as esposas e os pais. Mas o lugar social da mulher é definido em relação ao marido.

Socialmente, as mulheres são classificadas como casada, solteira, *largada* (separada) ou viúva. No Mulungu, *uma mulher pode ser largada de meio-dia para a noite*, basta o marido desconfiar de alguma traição. Existem muitas que foram largadas e, nesta situação, é difícil casar-se pela segunda vez. As viúvas continuam fiéis aos seus falecidos maridos. Não é bem visto o relacionamento público delas com outros homens. A situação do homem viúvo é diferente, ele deve logo arrumar outra mulher para cuidar dele e dos seus filhos. Neste contexto social, algumas mulheres com mais de 40 anos, como Maria, afirmam sua virgindade como condição de liberdade.

O único compromisso de Maria é com o Santo, a quem deve satisfações sobre suas atitudes pessoais. As mulheres depois que casam não podem mais *sair pro mundo* cantando o Reis. Nesse sentido, a devoção religiosa também pode ser vista como um espaço de “liberdade” sustentado pela presença do Santo protetor. Porém, esta “liberdade” de cantar o Reis tem mais a ver com as aventuras proporcionadas pelos encontros do que a ausência de “regras comportamentais” durante a performance, pois a “boa educação” é fundamental na relação de respeito ao dono-da-casa visitada. A liderança do grupo de Reis composta de mulheres viúvas, largadas ou solteiras, é representativa das restrições sociais vividas pela mulher casada.

Nos últimos dez anos, passou a existir uma outra categoria de mulher no Mulungu: as mães solteiras. O advento dessas mães não ameaça a continuidade das relações de parentesco que fazem do Mulungu *uma família sozinha*, mas altera as interações sociais na medida em que abala as formas de controle comportamental feminino baseadas no casamento. Entre 2002 e 2004, aconteceram apenas quatro casamentos, dois deles entre primos com idade acima de 50 anos. Na separação entre casamento e maternidade, a quantidade de nascimentos aumentou consideravelmente. Nos últimos dois anos, nasceram 60 crianças de mães solteiras – o que representava 10% da população local⁹. O caso de Elisângela Oliveira Santos, com 20 anos e mãe de 5 filhos de três homens diferentes, é significativo da continuidade das relações de parentesco fora do casamento. A mulher mãe solteira apesar de ser mais livre do que a mulher casada, permanece sob a autoridade da sua mãe que também cria os seus filhos. Apesar das desvantagens de ser mulher casada, muitas mães solteiras almejam esta situação, conforme as palavras de Teodora Mendes, no Mulungu *o casamento é um buraco, quem tá fora quer entrar e quem tá dentro quer sair*.

A separação casamento-maternidade não interfere na afirmação da religiosidade católica como característica do lugar: *aqui não tem crente*. A presença dos “evangélicos” que pregam as palavras da Bíblia é comum em outras comunidades rurais da região, mas no Mulungu eles não entram. Entre os argumentos dos moradores a respeito da exclusão dos crentes da comunidade, o primeiro deles é o valor das imagens como meio de acesso aos Santos. Nas

formas de diálogo com os Santos, a valorização dos seus aspectos humanos implica num pluralismo referencial que nega a bíblia como única palavra de Deus. A própria leitura bíblica no Mulungu, onde predomina o analfabetismo, é uma abstração diante da materialidade das figuras dos Santos presentes em todas as casas, além dos altares construídos em função das imagens sagradas.

Os Santos vivem pendurados nas paredes de quase todas as casas do lugar, acompanhando a vida cotidiana das pessoas. Na relação dos devotos com as imagens dos Santos protetores, a simbólica corporal apresenta uma *eficácia eminente* (Mauss 2001) criadora de realidades.

O santo está na sua imagem mas não se identifica com ela. É como se a imagem tivesse vida: com ela o devoto conversa, a ela oferece flores e velas, enfeita, visita no santuário, leva em procissão e romaria; mas pode também vir a ser punida pelo mesmo devoto quando este se sente desprotegido pelo santo (Oliveira 1997).

De acordo com o tipo de necessidade, o pedido é direcionado para um Santo diferente. No Mulungu, os Santos mais conhecidos e adorados são: Santa Luzia, que cura as doenças relacionadas à visão; Santa Rita, que protege as mulheres da violência física dos maridos; São Cosme e São Damião, que protegem as crianças; Nossa Senhora Aparecida, adorada pelas pessoas que já viveram em São Paulo; São João, que é o padroeiro do Mulungu; e São Sebastião, a devoção mais forte dos moradores: protege da peste, da fome, da guerra e faz justiça.

O atual Reisado começou por causa de uma promessa feita para São Sebastião em 1974, quando houve um surto de meningite na região. O Santo impediu a chegada da doença ao lugar. Para pagar a promessa, as mulheres cantaram o Reis na cidade de Boninal (sede Municipal). Até então, o Reisado era uma tradição masculina no Mulungu. Por causa do êxodo rural da maioria dos homens para São Paulo, esta prática religiosa acabou em meados dos anos 1950. A retomada pelas mulheres para pagar a promessa feita a São Sebastião, em 1976, envolvia o compromisso de cantar o Reisado por apenas um ano. Entretanto, os moradores gostaram do Reisado de São Sebastião e pediram que elas continuassem no ano seguinte. Este “sucesso” é contado com orgulho pelas reiseiras que refizeram a tradição. Alguém que pede a passagem do Reisado na sua casa deve ser atendido, pois, na lógica do catolicismo popular, a interação com os Santos é indissociável das relações sociais. O aumento do período de peregrinação provocado pelo reisado de São Sebastião (cuja festa final é apenas no dia 20 de janeiro), provocou a ampliação do percurso, e o aumento da quantidade de casas visitadas. Isto contribuiu para o crescimento da festa de São Sebastião no Mulungu – atualmente considerada a melhor festa de Santo do Município de Boninal, e conseqüentemente para a construção da “boa imagem” do lugar na sociedade regional.

A cor-de-pele negra vinculada à continuidade da família como território conhecido/protegido não é apresentada pelos moradores como um valor cultural. Mas, em defesa da religiosidade católica como forma de resistência à penetração dos crentes no lugar, algumas práticas são afirmadas enquanto características do Mulungu: como o samba, o batuque e a cachaça que fazem parte das rezas coletivas, conduzidas pelas rezadeiras nos dias de Santo. O Reisado também é motivo da não aceitação dos crentes na comunidade, pois eles não recebem a devoção em suas casas.

Outra justificativa para a exclusão dos crentes é a presença dos caboclos, apesar disso não ser declarado abertamente¹⁰. A presença velada do candomblé no Mulungu tem um caráter medicinal importante para curar doenças provocadas pelos *encostos* (espíritos dos mortos que encarnam nos vivos) que atingem grande parte dos moradores do lugar. Apesar de muitas reiseiras serem filhas de caboclo, apenas no final da pesquisa de campo foi possível falar do assunto. Nos dois primeiros meses, qualquer conversa sobre o candomblé era desviada com naturalidade, pelo silêncio ou por outro assunto, como as pessoas do Mulungu costumam fazer com perguntas que não merecem respostas.

A última característica de diferenciação do lugar, no discurso dos moradores, participa tanto da organização familiar-comunitária como da religiosidade católica: *aqui todo mundo bebe*. O costume de beber cachaça, comum na vida rural, não é exclusivo do Mulungu, mas segundo Maria, “aqui ninguém bebe escondido”. O gosto pela cachaça, assim como as danças, as rezas católicas e os batuques, é transmitido através de gerações. A partir dos 10 anos, as crianças já começam a misturar cachaça com xaropes de groselha ou hortelã (para ficar doce). Nas ocasiões de festa e de reza, a cachaça é indispensável, assim como na hora da morte. No velório, as rezas e a cachaça fazem parte do ritual de passagem para outra vida. Sem as rezas cantadas, a alma do morto não sobe para o céu, e o álcool é necessário para *molhar a garganta* e cantar melhor. No Reisado, a necessidade espiritual de cantar, em nome do Santo, também inclui a dimensão física do corpo na associação voz-cachaça.

Fora destas ocasiões especiais em que as pessoas bebem muito, a cachaça faz parte do dia-a-dia da vida no Mulungu onde quase todos *comem água* (beber cachaça). Esta expressão é significativa do valor do álcool como alimento do corpo e da alma. A aguardente com ervas (boldo, hortelã, quina, contraerva etc.) é considerada remédio, os *golins* diários fazem parte da saúde do corpo. Cachaça com a planta da quina pode ser bebida como um método abortivo, mas isso nem sempre é eficaz. Um *golim* (gole) é uma dose de meio copo de cachaça tomada de uma só vez. Beber devagar dando vários goles numa única dose é mal visto, pois no Mulungu quem fica segurando o copo na mão *está querendo fazer farra*. Um *golim* tem efeito analgésico, rápido, seguro e barato (25 centavos por dose). Mas a pinga tomada ao longo da vida como remédio também se torna

motivo de doenças. Muitas pessoas em torno dos 60 anos começam a substituir a cachaça por bebidas mais leves, chamadas de *vinhos*, como catuaba, jurubeba, gengibre ou batidas de coco. No Mulungu, quem não bebe já bebeu. A resistência ao álcool é símbolo de força. Quem é forte para beber muito ao longo da vida também tem a força de parar de beber.

Só pude perceber o valor da cachaça na vida cotidiana do lugar quando comecei a beber com as pessoas. Antes de saber que no Mulungu todo mundo bebe, alguns dias depois da minha chegada, estava com Maria e Augusta quando, despretensiosamente, eu disse que gostava de cachaça. Para minha surpresa, esse gosto pessoal lhes suscitou a maior alegria. Ambas começaram a rir com o corpo todo. Achei graça de tanta alegria, sem perceber que pelo álcool se abria um canal de comunicação. Imediatamente elas me convidaram para beber um *golim* no bar do Dailton. Sem nenhuma vontade de beber cachaça de manhã sob o sol quente, aceitei o convite por gentileza. Apesar delas não beberem, Maria por motivos de saúde e Augusta porque não gosta, o prazer em me ver beber era tanto que pude compartilhá-lo, mesmo sem apreciar o sabor da aguardente naquele momento. A princípio eu pensei que este *prazer de ver beber* era por causa do exotismo de ser mulher-branca-estudada e beber cachaça. Mas no Mulungu existe o prazer de beber e o prazer de ver o outro beber. Muitas pessoas que foram obrigadas a parar de beber, por motivos de saúde, gostam de ver os outros beberem. Os encontros em torno da cachaça, assim como as relações de parentesco e a religiosidade, fazem parte da vida comunitária. Bebendo, me aproximei do território masculino conversando com os homens nos bares. Contudo, demorei algumas semanas para me adaptar ao álcool (sem ficar bêbada) e começar a compreender corporalmente o bem-estar cotidiano provocado pela cachaça. Na dureza diária de capinar a terra seca com esperanças de chover um dia, a presença protetora de São Sebastião oferece força e saúde para trabalhar, mas o humor e a leveza corporal fazem parte do gosto pela cachaça.

A espetacularidade do corpo na performance do Reisado

O comportamento das reiseiras durante a performance da visita é indissociável da religiosidade vivida no cotidiano do Mulungu. A presença do Santo pelo seu “olhar” – que tudo vê – é uma forma de controle das relações sociais que na performance do Reisado oferece um espaço de liberdade sobretudo através das danças. A “boa educação” dos devotos durante a visita inclui tanto os códigos sociais de respeito ao dono-da-casa, quanto o dom de si pela superação dos próprios limites físicos, no sacrifício da peregrinação e na alegria da festa. Mas é sobretudo pela transmutação do sofrimento em prazer, durante as visitas, que os tipos de encontros entre os donos-das-casas e as reiseiras entram em jogo na perspectiva divina, traçada pelos processos de montagem das ações rituais.

Na visita, o corpo devoto se faz veículo do Santo através dos cantos. A expressão *segurar o reis na garganta*, utilizada pelas reiseiras, é significativa da importância do canto no ritual. Na auto-superação dos limites físicos do corpo, provocado pela fome, pelo cansaço e pelo sono, os cuidados com a garganta são fundamentais: beber cachaça *pra poder cantar melhor* faz parte do ritual. A garganta molhada intensifica o prazer de *cantar as palavras do Santo*. Na obrigação de cantar cerca de 25 horas sem muitas interrupções, o prazer corporal viabiliza a continuidade do sofrimento. *Cantar o Reis*, sinônimo de *fazer o Reis*, é um serviço prestado ao Santo. As reiseiras cantam as suas palavras, mas quem abençoa a casa e pede dinheiro para a festa é o próprio Santo que acompanha as visitas.

O esforço de cantar mobiliza o corpo inteiro. As reiseiras paradas, em respeito ao dono-da-casa, potencializam as palavras do Santo através do ritmo comum. Nessa atitude de respeito, a força física do corpo é necessária à emissão vocal em altíssimo volume sonoro. É cantando que o corpo ganha força e se afirma como canal de comunicação com o Santo. As vozes, emitidas pela caixa de ressonância da cabeça, manifestam os estados corporais de quem canta, com prazer e alegria, no sofrimento da peregrinação. A harmonia é baseada na dissonância das vozes que sempre soam de formas diferentes, pois não existe uma unidade vocal baseada na reprodução da melodia-modelo musical. Grotowski pesquisando os cantos tradicionais do ritual do Vodou no Haiti como meio de transformação de energia do corpo nas artes performáticas, coloca a questão: “Onde está a pessoa que canta?” (Grotowski 1989:23). A ação de cantar implica numa transcendência associada aos impulsos gerados pela memória corporal de quem canta. No Reis, a música atravessa o corpo de quem canta, ativando uma memória que re-significa o momento presente, para penetrar no espaço da casa e atingir o corpo de quem ouve. No canto de entrada, a atitude de respeito inclui uma postura de humildade que se manifesta corporalmente pela cabeça baixa, quando as reiseiras muitas vezes olham para o chão ou para nada: a relação visual com o espaço é colocada em segundo plano.

A lógica dialógica dos cantos é baseada em duas vozes: o coro da primeira voz que *puxa* os cantos e o coro da segunda voz que responde à primeira. Nisto, a qualidade dos cantos é indissociável do estado de atenção ao outro: ouvir o que está sendo cantado. Em todas as canções, as palavras do Santo são praticamente incompreensíveis, pois no diálogo das vozes dissonantes, ritmadas pelo alto volume dos instrumentos de percussão, é sobretudo a sonoridade das vogais que chega aos ouvidos do dono-da-casa. Mas para as Reiseiras estas palavras são importantíssimas, porque além de transmitir a mensagem do Santo, elas orientam a seqüência dos versos no diálogo entre as vozes. Este valor das palavras exige das reiseiras uma grande atenção ao que está sendo falado, pois uma distração pode *desandar* o canto e quando isto acontece o Reis perde a sua

força. A concentração nos versos cantados pela voz emitida em altíssimo volume, conduz o corpo numa espécie de meditação sonora. O senso auditivo é fundamental nesta lógica dialogal dos cantos. Pela audição se estabelece uma relação entre as partes de dentro e fora da casa, que prepara a interação visual e corporal das reiseiras com o dono-da-casa. O canto de entrada é finalizado com o grito de uma reiseira: *Viva o dono-da-casa!* E todos respondem: *Viva!* A mesma reiseira grita *Viva São Sebastião!* E o dono-da-casa, antes de abrir a porta responde: *Viva!* Cantando as palavras do Santo, as reiseiras celebram a pessoa que abre sua casa para receber o Reis. Esse duplo sentido do canto (veículo das palavras do Santo e celebração do dono-da-casa) abre o diálogo das reiseiras com o espaço da casa.

A performance dos cantos no ritual da visita

Os cantos marcam as etapas da performance da visita e funcionam como uma base fixa que sustenta os processos de montagem das ações rituais. Os cantos formam o que chamei de uma “estrutura flexível”, pois é sobretudo o que acontece entre um canto e outro que condiciona o desenvolvimento da performance. A seqüência se organiza da seguinte forma: o canto de entrada, o canto de altar, a *chula* (um tipo de samba) e o canto de despedida. Todos esses cantos sonorizam as palavras do Santo, exceto a *chula* que é cantada para agradar o dono-da-casa. O momento de cantar a *chula* abre uma relação direta entre as reiseiras e o dono-da-casa. Neste sentido, a *chula* marca o ponto de mudança do centro de montagem da performance: o corpo das reiseiras deixa de agir como veículo das palavras do Santo diante do dono-da-casa e começa a atuar com o dono-da-casa diante do olhar do Santo. Porém, antes de abordar a configuração deste olhar abstrato pelas das interações que condicionam o desenvolvimento da performance, é importante dizer que a partir dos cantos rituais se abre um diálogo entre os devotos e o espaço da casa. Diálogo que envolve o olhar do dono-da-casa como espectador, pois a realização dos cantos é obrigatória e independente da sua interferência direta na performance ritual.

No canto de entrada diante da casa ainda fechada, as reiseiras formam um semicírculo em torno da porta. Esta distribuição espacial dos corpos situa a casa no centro do acontecimento. A porta fechada cria uma dimensão oculta que intensifica a relação entre a pessoa que canta e o espaço da casa. Atrás da porta estão as expectativas de quem mora ali, suas emoções, seu despertar (caso esteja dormindo), sua preparação do espaço etc. O mistério do Reis inclui esta dimensão oculta dos acontecimentos *vividos* pelas pessoas que estão atrás da porta de cada casa ouvindo o canto de entrada. Para Sebastião Oliveira Santos esta é a parte mais interessante do Reisado:

quando a gente chega lá, chega um pouquinho mais tarde a pessoa tá dormindo, então, quando a pessoa dorme que eu sinto que tá tudo em silêncio, que a pessoa tá dormindo e aí acorda com o tom do reis, me parece que a pessoa acorda toma aquele susto ali vai se concentrar com o tom do reis – aí quando a gente caba de cantar o reis que grita o nome do reis, aquela pessoa lá dentro responde com aquela murrinha, aquele cheiro, então a gente também fica alegre que a pessoa acudiu, respondeu com aquela alegria então a gente fica alegre.¹¹

A maneira como o dono-da-casa abre a porta pode alterar imediatamente o estado das reiseiras, pelo contágio da sua alegria. O mistério do que existe por detrás da porta se manifesta ao longo da performance ritual da visita: acontecimentos que emergem de cada encontro.

Uma das condutas do grupo de Reis é não tocar os instrumentos na sua passagem entre as casas. O silêncio dos instrumentos, que faz parte da “ordem do Reis”, também é mantido dentro das casas fora das horas de cantar. Um pandeiro tocado individualmente por mero divertimento pessoal é sinal de bagunça. A diversão na devoção é processada coletivamente, pois o humor e a graça compartilhados por todos se inserem na sacralização do espaço, mas o prazer mantido nos limites da individualidade pode atrapalhar o Reis. Esta associação entre o toque dos instrumentos e os cantos, além de alimentar o coletivo, também valoriza o silêncio. Os momentos de silêncio, em sinal de respeito, instauram uma qualidade de atenção a si mesmo e ao outro. Existe uma alteridade necessária à harmonia sonora e ao diálogo estabelecido com o dono-da-casa. Quando a porta se abre, a entrada das reiseiras na casa é silenciosa.

Logo que as mulheres entram, depois de cumprimentarem informalmente o dono-da-casa, elas se direcionam para o que existe de sagrado dentro da casa: a Lapinha. As Lapinhas representam o nascimento de Jesus, sendo um tipo de presépio católico armado entre o dia 25 de dezembro e o dia 6 de janeiro, quando os Reis Magos visitam o menino recém-nascido. Mas a representação deste acontecimento universal é construída pela justaposição dos elementos mais diversos, que sem se fundirem produzem uma totalidade aberta que pode sempre incluir novos elementos, numa composição eternamente inacabada feita de partes independentes e recombinaíveis. A montagem das Lapinhas expõe o seu próprio processo de construção do sagrado: objetos cotidianos deslocados do seu contexto utilitário são associados ao nascimento de Jesus. O resultado visual das Lapinhas mostra de maneira surpreendente como o simbolismo católico, indissociável da corporeidade dos devotos, interage com a vida cotidiana.

Todas as Lapinhas, montadas no chão da sala de cada casa, são construídas a partir de uma base comum: a forma de gruta feita com barba (uma espécie de

cipó) rodeada de plantas. A gruta que faz referência ao lugar do nascimento de Jesus também remete, visualmente, à imagem do sexo feminino. A imagem de Jesus não aparece, sendo apenas sugerida pelo lugar do seu nascimento. Os objetos situados em torno da gruta são escolhidos pelo dono-da-casa que constrói a Lapinha. A multiplicidade de formas, que emergem da justaposição dos objetos mais diversos, alguns deles, que se repetem, é justificada pela associação com o nascimento de Jesus. Loção cremosa, perfumes, sabonetes, esmalte de unhas, e tudo que exala algum cheiro é relacionado ao incenso oferecido pelos Reis Magos a Jesus. Lâmpadas, farol de carro, velas, e tudo que ilumina mostra a chegada da luz no mundo. Os bonecos e os brinquedos simbolizam tanto a criança nascida como os presentes que lhe são oferecidos. Os bichos de plástico, louça, barro, ou qualquer material, remetem ao lugar em que Jesus nasceu e à criação de animais (porco, galinha, boi) no cotidiano da vida local. Os calendários e relógios são associados ao começo dos tempos, simbolizado na passagem cotidiana dos dias e das horas. Além destes elementos que podem ser combinados com outros, como conchas, pedras, desenhos, objetos pessoais, fotografias de pessoas da família, do Papa, do padre Marcelo Rossi, cartazes de propaganda política etc., a presença das imagens de Santos também é recorrente em todas as Lapinhas. A estética de cada Lapinha manifesta o imaginário da pessoa que a construiu. Mas a presença da Lapinha na casa é uma herança de família, que a cada ano pode ser composta de maneira diferente, pois o compromisso de manter a tradição consiste em montar uma Lapinha e não reproduzi-la da mesma forma. A memória dos antepassados nesta tradição familiar é evocada pelo valor estético da Lapinha, que deve ser cada vez mais bonita.

O primeiro canto dentro da casa acontece diante da Lapinha: o canto de altar. As reiseiras se posicionam em torno da Lapinha armada no canto da sala. A formação semi-circular dos corpos situa este altar no centro da performance, como acontece com a porta no canto de entrada. No Reisado de São Sebastião, que continua sendo cantado depois do dia 6 de janeiro, quando a maioria das Lapinhas foi desfeita, o canto de altar é direcionado para a imagem do Santo de devoção do dono-da-casa. Nesse canto de altar, a interação visual com o espaço da casa ganha primeiro plano. A primeira ação das reiseiras ao entrarem é procurar a imagem do Santo para louvá-lo – o que acontece de maneira muito rápida –, pois como nem todos os Santos são grandes e estão pendurados na parede, às vezes sua presença pode ser sutil. Através do canto de altar, seja diante da Lapinha ou diante do Santo, o tipo de relação entre as reiseiras e o dono-da-casa participa do processo de montagem da performance ritual. Cantando as palavras do Santo, elas celebram o que *já existe* de sagrado na casa. Nesse sentido, as emoções do dono-da-casa, suscitadas pelo canto de altar, o colocam em comunicação direta com o próprio Santo. A relação humana é intermediada pelo sagrado. O dono-da-casa como principal espectador da

performance é extremamente ativo, pois ouvindo o canto de altar, ele participa da oração.

A relação visual das reiseiras com a casa, através da Lapinha ou do Santo, é fundamental para entender que o processo de sacralização do espaço, pela presença do corpo devoto como veículo do Santo, inclui um diálogo com o que existe dentro da casa. Nessa interação das reiseiras com o espaço doméstico, através do canto de altar, o dono-da-casa é espectador. A celebração das reiseiras à devoção do dono-da-casa precede sua interferência física na performance da visita. Se não houver Lapinha nem imagem de Santo, o que é raríssimo, pois todos os moradores são devotos, o canto de altar é direcionado para o dono-da-casa. No entanto, a imobilidade corporal das mulheres, associada à postura solene, estabelece uma relação distanciada com o dono-da-casa, que começa a interagir diretamente com as reiseiras apenas na hora da *chula*, quando sua participação no andamento da performance pode se manifestar de diversas formas.

A participação do dono-da-casa no ritual da visita

Na hora da *chula*, a participação do dono-da-casa na performance é condicionada pela formação semicircular das reiseiras em torno dele. Diferentemente dos cantos anteriores (entrada e altar) onde a distribuição espacial dos corpos centraliza os *objetos sagrados*, na *chula*, o corpo do dono-da-casa se torna o centro da performance. Esta interação direta também é marcada pela mudança de ritmo. Os instrumentos de percussão passam da marcha, característica dos cantos iniciais, ao ritmo da *chula*, que é um tipo de samba. Existe um vasto repertório de *chulas*, portanto a “hora da *chula*” pode se prolongar por bastante tempo de acordo com a vontade do dono-da-casa e o ambiente da festa. Uma visita pode durar entre 15 e 40 minutos, dependendo do que acontece dentro de cada casa. As reiseiras controlam o tempo de duração das visitas devido à grande quantidade de casas para cantar. A reiseira Isabela Francisco de Souza explica a importância da *chula* na visita: “se não cantar a *chula*, o Reis fica muito sem graça. Porque tira o Reis, acabou o Reis ali – ali vai despedindo o Reis vai saindo, não, tem que cantar a *chula* pra poder esquentar as coisinha mais um pouco e ficar mais alegre.”¹²

A alegria da *chula* acontece de fato quando os moradores da comunidade acompanham o Reis nas visitas e as casas ficam lotadas de gente. A proximidade física entre 30/40 pessoas, que entram nas pequenas salas, com cerca de 9 metros quadrados, literalmente esquentam o ambiente, embalado pela cachaça e pelo ritmo da *chula*. O contato corporal entre as pessoas se intensifica pela ocupação exclusiva do espaço da sala, pois a performance da visita sempre acontece no espaço principal da casa.

Nas casas dos moradores de classe média de Boninal que recebem o Reis existe uma distância maior entre os corpos. Além dos espaços físicos das salas serem maiores, o comportamento das reiseiras é mais contido na atitude de respeito aos donos-das-casas. A passagem do Reisado nesta cidade é importantíssima na representação social da “boa imagem” do lugar Mulungu no contexto regional e também para a realização da festa de São Sebastião – devido à quantidade de dinheiro arrecadada pelas visitas nas casas de classe média, que sempre é maior do que nas comunidades rurais. Mas de acordo com a opinião das reiseiras, cantar nas comunidades rurais, onde elas compartilham do mesmo nível social dos moradores, é mais divertido do que cantar em Boninal.

Além da alegria em receber o Reis, o dono-da-casa também interfere no estado corporal das reiseiras com suas ofertas de comida ou bebida. É importante lembrar que estas ofertas não são obrigatórias, portanto elas nem sempre acontecem. O dono-da-casa oferece às reiseiras: café, comida ou cachaça. O corpo cansado de fome reage numa alegria orgânica. Qualquer alimento oferecido altera imediatamente os estados corporais das reiseiras, que agradecem a *boa vontade* do dono-da-casa cantando mais *chulas*. Todavia, cada coisa oferecida estabelece um tipo de interação diferente. O café, com ou sem biscoito, abre uma pequena pausa na performance. As pessoas param de tocar e se deslocam até a cozinha *pra tomar o café*, que ajuda a despertar o corpo amolecido pela perda do sono. Na hora do café, também se estabelece uma relação pessoal das reiseiras com o dono-da-casa pelas conversas, lembranças de outras passagens do Reis, a falta de chuvas, comentários sobre o café, enfim... assuntos mais diversos que podem surgir. Tudo é ouvido com muita atenção pelas reiseiras, que nunca perdem a oportunidade de rir quando tem algo engraçado, ou de inventar graça rindo dos acontecimentos imediatos, sempre numa relação de respeito ao dono-da-casa.

Quando o dono-da-casa oferece uma *mesa* de comida para o Reis, o tempo da pausa prolonga a visita. Em geral, oferecer uma mesa de comida ao Reis é uma forma de pagar alguma promessa feita ao Santo. Nesse caso, a visita é encomendada¹³. Depois de comer, as reiseiras cantam pai-nosso e ave-maria em torno da mesa, ao som do batuque. Esta maneira de agradecer a comida também celebra a devoção do dono-da-casa. O pagamento da promessa, através da oferta de comida, atua na dinâmica da performance alterando os estados corporais das reiseiras, cuja fome entra em jogo na sacralização da comida. A oferta de cachaça ou refrigerantes não abre nenhuma pausa na performance. As reiseiras não param de tocar para beber. A cachaça que alimenta o corpo para cantar melhor pode ser celebrada corporalmente pela dança-da-garrafa¹⁴. O dinheiro dado pelo dono-da-casa no final da visita não interfere diretamente no desenvolvimento da performance. Entretanto, a quantia do dinheiro é significativa da importância atribuída à visita. Isto entra em jogo nas relações sociais, ou

seja, as pessoas do Mulungu consideram e reconhecem aqueles que deram “dinheiro pro Santo”.

Dessa dinâmica de interação do dono-da-casa com o grupo de Reis, através do que ele oferece para ser consumido durante a visita, emergem acontecimentos únicos cuja dimensão espetacular deixa de ser associada ao olhar do dono-da-casa na medida em que sua presença condiciona o desenvolvimento da performance. A *chula* e as ofertas de comida e bebida não implicam necessariamente em danças, pois estas dependem da vontade do dono-da-casa. Com as danças, a sacralização do espaço doméstico é consumada pela festa.

A espetacularidade da performance

Grotowski associa o caráter artesanal da performance ao processo de montagem feito pelo atuante: a elaboração dos seus movimentos corporais internos e externos, associações pessoais, precisão formal dos gestos no tempo e no espaço etc. Essa elaboração performática do corpo atuante, enquanto sujeito e objeto da sua criação, pertence tanto ao campo do ritual como do teatro. Em sua última fase de pesquisas, Grotowski utiliza a expressão *objetividade ritual* (Grotowski 1995) para indicar que, no contexto artístico, a dimensão artesanal da performance é indissociável da sua potência transformadora do tempo/espaço da realidade. Através das suas associações pessoais, o *performer* pode tornar visível o invisível, dando vida às formas. “Quando o diretor do espetáculo pede para o ator executar uma forma, o trabalho artesanal do ator se faz extremamente necessário. Ele precisa criar associações internas que o mobilizem ao ponto de dar vida à forma exterior.” (Grotowski 1997). Em suas investigações práticas em torno do *artesanato* da performance como meio de transcendência, Grotowski focaliza os processos de montagem do *performer* e exclui a presença do espectador, na Arte como Veículo¹⁵.

No contexto ritual, as associações internas do *performer* são baseadas no valor simbólico das ações que ultrapassam sua presença corporal, como comportamentos estocados (Schechner 2003) transmitidos tradicionalmente através de gerações. Além disso, a atuação do *performer* também envolve a dimensão simbólica do seu corpo na vida cotidiana, pois sua sensibilidade corporal in-formada pela dinâmica de mudanças sociais altera sua *maneira* de atuar. Nesse sentido, existe uma margem de criação pessoal no processo de montagem do *performer*, baseado em ações e comportamentos transmitidos tradicionalmente. Portanto, a performance tradicional é, ao mesmo tempo, preservada e transformada através da corporeidade do *performer*. Mas no contexto ritual, as mudanças da performance não abalam a competência artesanal do sujeito – visto que a condição de transcendência é considerada necessária à vida social e religiosa.

Para explicar o valor do aspecto artesanal na performance, Grotowski conta a história de um pintor polonês contratado para pintar uma igreja. Os santos que podiam ser vistos pelas pessoas que entravam na igreja foram pintados com maestria, mas ele não pintou aqueles que estavam fora do campo de visão dos espectadores. O padre, quando entrou na igreja, espantou-se ao ver que no fundo do teto havia apenas sombras. O pintor se justificou dizendo que ninguém os veria. Mas o padre convicto respondeu: Deus verá.

Não importa o que iremos dizer, se é Deus ou outra coisa qualquer, não importa como nos referimos a um olhar mais importante. É diante deste olhar que as coisas devem parecer perfeitas. Sim, porque para o espectador não importa se os santos estão pintados ou não, mas Deus vai ver, diante desta coisa é preciso ser perfeito (Grotowski 1997).

No caso da performance, no teatro e no ritual, a competência artesanal do *performer* é associada ao seu compromisso com este olhar abstrato, que independe da presença dos espectadores.

Na performance ritual da visita do Reisado, este olhar superior, que testemunha o acontecimento, apresenta-se de maneira particular. Como manifestação religiosa essencialmente sincrética, contextualizada no catolicismo popular, a idéia de perfeição associada à pureza formal ou à reprodução de algum modelo não cabe em nenhuma instância da performance da visita. Contudo, existe um valor divino associado à atitude corporal das reiseiras: a *boa vontade*. Enquanto valor social e religioso, a boa vontade in-forma uma atitude corporal que envolve a boa intenção e a capacidade de colocá-la em ação. No contexto ritual da visita, essa atitude se manifesta através do estado de receptividade corporal das reiseiras às pessoas que recebem o Reis em suas casas, e aos moradores que acompanham a peregrinação. A emergência de um olhar abstrato que testemunha a totalidade da visita, na singularidade dos acontecimentos provocados pelos encontros, envolve a *boa vontade* das reiseiras.

As danças, que nem sempre acontecem nas visitas, são uma consequência dos encontros das reiseiras com os donos-das-casas e com os moradores das comunidades visitadas, uma vez que o Reis não dança por vontade própria. Nesse, sentido as danças não são feitas para serem *vistas* pelo Santo, pois seu olhar é uma perspectiva abstrata, que abre um espaço de liberdade ao corpo oferecendo-lhe um centro de montagem para suas próprias ações. A configuração deste olhar através das danças envolve dois aspectos: o primeiro é a ética da alteridade, pois as danças são um meio de agradar o dono-da-casa, e o Santo testemunha a boa vontade das reiseiras em fazê-lo. O segundo é a pulsação orgânica do corpo em movimento, que transcende os limites do corpo cotidiano

e as regras sociais de comportamento na efervescência da festa, cujo espaço de liberdade é garantido pelo olhar do Santo.

A embriaguez da cachaça e a exaustão da peregrinação entram em jogo nas danças que alimentam a alegria festiva. Mas as danças não acontecem “de qualquer jeito”. Sob essa perspectiva, a “ordem” do Reis nas danças é diferente daquela que predomina nos cantos. Existe um vasto repertório de danças que já são conhecidas pelos moradores que recebem o Reisado em suas casas. Estas danças não têm uma seqüência pré-fixada, como acontece com os cantos. Elas seguem a vontade do dono-da-casa que pede o tipo de dança do seu agrado. Porém, uma vez iniciada qualquer dança, todas as pessoas podem participar e não apenas as reiseiras. Existe uma dinâmica de movimento coletivo suscitado pelas danças. Esta dinâmica que nunca é a mesma, visto que os participantes e os espaços (casas) da performance sempre mudam, coloca em atividade o próprio sentido do movimento para quem dança. Pode-se dizer que a dimensão formal das danças, enquanto ações rituais, emerge das interações corporais provocadas pelo próprio ato de dançar.

O caráter relacional da performance se apresenta em diferentes níveis de montagem das ações no ritual da visita, desde a maneira como o dono-da-casa recebe o Reisado até a forma final das danças, pois o encontro humano é constituinte do processo de sacralização do espaço no ritual da visita. Nesse sentido, a espetacularidade da performance, na perspectiva do “olhar divino” é comparável às imagens das Lapinhas em que o sagrado se manifesta como totalidade inacabada.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário. (1959), *Danças dramáticas*. In: Obras completas, Tomo I, vol.XVIII. São Paulo: Livraria Martins.
- ALVARENGA, Oneyda. (1960), *Música Popular brasileira*. Porto Alegre: Globo.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (1989), *A cultura na rua*. Campinas, SP: Papirus.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (1980), *Memória do Sagrado. Estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985. Sacerdotes de Viola. Petrópolis: Vozes.
- BOURDIEU, Pierre. (1994), *Raisons Pratiques*. Sur la théorie de l'action. Paris: Seuil.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo, Itatiaia, Univesidade de São Paulo, 3º ed. 1984, 1º ed. 1952.
- CASCUDO, Luis da Câmara. s/d, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/data, p.600.
- GHASARIN, Christian (org.). (2002), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux. Paris: Armand Colin.
- GROTOWSKI, Jerzy. (1989), “Tu es le fils de quelqu'un”. *EUROPE. Revue Littéraire Mensuelle. Le théâtre ailleurs autrement*. Paris, outubro: 13-25.
- _____. (1995), “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”. In: Thomas Richards. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Paris: Actes Sud : 175-201.
- _____. (1997), “La ‘lignée organique’ au théâtre et dans le rituel”. In: *Aux Sources du Savoir*,

- Collection College de France, Le livre qui parle. Paris: Chaire d'Anthropologie théâtrale du Collège de France. Seminário do dia 23 junho.
- LAPLANTINE, François. (2001), *L'Anthropologie*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- LIMA, Rossini Tavares. (1962), *Folguedos populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi.
- MAUSS, Marcel. (2001), "Définition de la magie". In: *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Quadrige/Puf, 9ª ed.
- MENDES, Eloísa Brantes. (2005), *Do canto do corpo aos cantos da casa*. Performance e espetacularidade através do Reisado do Mulungu (Chapada Diamantina - Bahia). Salvador: Tese de Doutorado em Artes Cênicas, UFBA.
- OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. (1997), "Adeus à sociologia da religião popular". *Religião e Sociedade*. vol. 18, nº 2: 43-62.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (1973), *O campesinato brasileiro*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- SANCHIS, Pierre (org.). (2001), *Fiéis & Cidadãos*. Percursos de Sincretismo no Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- SENNÁ, Ronaldo de Salles. (1998), *Jarê - uma face do candomblé: manifestação religiosa na Chapada Diamantina*. Feira de Santana: UEFS.
- SHECHNER, Richard. (2003), "O que é performance?". *O Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Ano 11, nº 12: 25-50.
- STEIL, Carlos Alberto. (2001), "Catolicismo e cultura". In: Victor Vincent Valla (org.). *Religião e cultura popular*. Rio de Janeiro: DP&A.
- _____. (1996), *O sertão das romarias: um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa - Bahia*. Petrópolis: Vozes.
- TINHORÃO, José Ramos. (2000), *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: editora 34.
- TURNER, Victor. (1978), *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia University Press.
- ZALUAR, Alba. (1983), *Os homens de Deus - um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular*. Rio de Janeiro: Zahar.

Notas

- ¹ O Santo Reis empregado no singular é significativo da interpretação de um episódio bíblico pelo catolicismo popular: os três Reis Magos são condensados na figura de um Santo. No texto, a opção em manter o termo Santo Reis segue a maneira como as pessoas do Mulungu falam desta devoção.
- ² (Andrade 1959). (Alvarenga 1960). (Casculo 1952). (Lima 1962).
- ³ (Brandão 1980/1989). (Queiroz 1973). (Zaluar 1983).
- ⁴ Assunto desenvolvido em minha tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (Mendes 2005). Este foi o primeiro trabalho escrito sobre a comunidade negra rural Mulungu do Município de Boninal.
- ⁵ A palavra mulungu no dialeto banto oriental designa um espírito impessoal, imanente a toda a criação, sendo comparável à noção de mana entre os melanésios. CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.88. Segundo Câmara Casculo, esta palavra não teve influência religiosa no Brasil, mulungu é o nome de uma árvore cujas cascas do tronco são utilizadas como calmante. (Casculo s/d:600). Para os moradores do Mulungu a palavra é apenas uma árvore que dá "boa sombra". Esta árvore é comum na região semi-árida da Chapada Diamantina, onde existe outro povoado com o nome de Mulungu do Morro.
- ⁶ A primeira fase da pesquisa de campo foi feita entre o dia 16 de dezembro de 2001 e o dia 7 de fevereiro de 2002, durante este período eu saía do Mulungu apenas nos sábados para fazer a feira na cidade de Boninal, acompanhando o pessoal do Mulungu. A segunda fase da pesquisa de campo

data do dia 29 de dezembro 2003 até o dia 3 de fevereiro de 2004.

- ⁷ Iêda Marques, moradora da cidade de Boninal, desenvolve um trabalho social junto às comunidades rurais da Chapada Diamantina e estimula a organização das Associações de Moradores, assim como a proteção do meio ambiente e as formas locais de cultura popular. Desde 1997, ela promove regularmente Festivais de Reisados na região Chapada Diamantina, com o apoio da Prefeitura do Município de Boninal. Alguns destes festivais foram televisionados pelo programa Bahia Singular Plural - TVE/IRDEB. Além de projetar a existência de grupos de Reis no contexto estadual, a realização destes festivais promove um encontro entre tais grupos, que apenas nestas ocasiões podem assistir suas performances, pois durante o período da devoção religiosas todos os grupos estão em peregrinação simultânea.
- ⁸ Entrevista coletiva com as reiseiras, Mulungu, 27/12/2001.
- ⁹ Em 2004, de acordo com o censo feito por mim, havia 604 moradores no Mulungu.
- ¹⁰ Na região da Chapada Diamantina, o candomblé, denominado Jarê, apresenta uma mitologia própria e era praticado em espaços domésticos. A respeito ver: Senna (1998). No Mulungu os caboclos se referem às entidades da umbanda: tranca-rua, caboclo boiadeiro, caboclo sete flechas, etc. A primeira casa de culto afro-brasileiro candomblé foi construída no local em 1999 pela mãe de Santo Olívia. Nascida no Mulungu ela morou 17 anos na cidade de São Paulo, onde conheceu o pai de santo que a iniciou no candomblé na cidade de Cachoeira (Bahia).
- ¹¹ Entrevista com Sebastião Oliveira Santos. Mulungu, 29/12/2001.
- ¹² Isabela Francisco de Souza. Entrevista no Mulungu, 27/12/2002.
- ¹³ Também pode acontecer do dono-da-casa ser parente ou amigo das pessoas do grupo e ter o costume de oferecer uma mesa.
- ¹⁴ Esta é uma das danças mais espetaculares da performance do Reisado do Mulungu. Quando uma garrafa de cachaça é oferecida, a mulher reiseira equilibra a garrafa sobre a cabeça e dança no meio da roda. A garrafa circula entre cada mulher que entra na roda, dançando com a garrafa na cabeça. Depois disso a cachaça é bebida coletivamente. Um único copo passa por todos que bebem um golim rapidamente. A dança-da-garrafa é característica do reisado liderado pelas mulheres. De acordo com Augusta Maria Mendes, no reisado dos homens não havia esta dança. Quando as Reiseiras se apresentam mostrando a performance religiosa como espetáculo da cultura popular, fora do contexto ritual, esta dança sempre faz grande sucesso devido ao seu aspecto sensacional: o extremo domínio do corpo que dança equilibrando uma garrafa na cabeça.
- ¹⁵ Arte com Veículo é considerada a última fase de pesquisas de Jerzy Grotowski (1989-1999) no campo da Antropologia Teatral. Nesta passagem da “arte como apresentação à arte como veículo”, desenvolvida através das conexões entre teatro e ritual, a presença dos espectadores é excluída. O resultado artístico deixou de ser o principal objetivo das pesquisas de Grotowski sobre os processos de criação do performer, a partir da relação entre organicidade e artificialidade.

Recebido em fevereiro de 2007

Aprovado em março de 2007

Eloísa Brantes (elobrant@yaho.com.br)

Doutora em Artes Cênicas pela UFBA – Universidade Federal da Bahia. Professora de expressão corporal do curso de Artes Cênicas da UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto. Formada como atriz, trabalhos como diretora e pesquisadora no campo da performance artística e cultural

Resumo:

O ritual de visita do Reisado, prática religiosa do catolicismo rural, se baseia nas relações de troca material/espiritual entre o grupo de devotos e as pessoas visitadas. Os Santos de devoção abençoam as casas através da visita anual do Reisado. Este artigo sobre a dimensão espetacular do corpo nesse ritual focaliza os processos de montagem da performance analisando as interações entre devotos/santos/donos das casas. O ponto de partida é o estudo do Reisado na comunidade negra rural Mulungu (Município de Boninal – Chapada Diamantina/Bahia) desenvolvido através de pesquisa etnográfica e das conexões entre teatro/ritual, traçadas por Jerzy Grotowski no campo da Antropologia Teatral.

Palavras-chave: corpo, performance, catolicismo popular, ritual, espetáculo

Abstract:

The *visita do Reisado* ritual, religious practice of the popular rural catholicism, is based on material/spiritual exchange relations between the group of worshippers and the visited people. The Saints of devotion bless the houses through the annual *visita do Reisado* ritual. This article on the spectacular body's dimension in this ritual focuses on the performance's construction processes by analyzing the interactions among worshippers/saints/owners of the visited houses. The starting point is the study of the *Reisado* in the black rural community called Mulungu (City of Boninal – Chapada Diamantina/Bahia) developed through ethnographic research and connections between ritual/theater, traced by Jerzy Grotowski in the Theatre Anthropology field.

Keywords: body, performance, Folk Catholicism, ritual, spectacle