

# O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro

Jarbas Siqueira Ramos

Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia/MG, Brasil

## RESUMO – O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro –

O artigo tem como objetivo discutir o ritual congadeiro como experiência performativa a partir das noções de corpo-encruzilhada. Parte-se do estudo do universo congadeiro e sua complexidade simbólica, percebendo-a como *cultura de encruzilhadas*. O ritual congadeiro é o ponto nodal dessa manifestação, sendo caracterizado pela relação entre o corpo e a performatividade. O presente trabalho se fundamenta em estudos teóricos e pesquisas de campo realizadas junto aos Catopês, da cidade de Bocaiúva/MG, e pretende ser referência para estudos sobre a cultura brasileira, especialmente sobre as manifestações culturais afro-brasileiras.

Palavras-chave: **Ritual. Congada. Performatividade. Corpo-Encruzilhada.**

## ABSTRACT – Body-Crossroads as Performing Experience in the Congado Ritual –

This article discusses the *congado* ritual as a performing experience based on the notions of body-crossroads. First, it studies the *congado* universe and its symbolic complexity, perceiving it as a *crossroad culture*. The *congado* ritual is the nodal point of this manifestation. The relation between the body and the performance characterizes the ritual. This work is based on theoretical studies and field research carried out with the Catopês of the city of Bocaiúva, in the state of Minas Gerais, Brazil, and aims to be a reference for studies on Brazilian culture, especially on Afro-Brazilian cultural manifestations.

Keywords: **Ritual. Congado. Performativity. Body-Crossroads.**

## RÉSUMÉ – Corps-Carrefour comme Expérience Performative sur l’Congadeiro Rituél –

Ce texte vise à discuter Le rituel du *Congado* comme l’expérience performative Du *corps-carrefour*. Nous partons de l’étude du l’univers Congadeiro et as complexité symbolique, percevant comme *carrefour culturel*. Le rituel Congadeiro est le point nodal de cette manifestation culturel, caractérisé par la relation entre Le corps et la performativité. Ce travail est basé sur des études théoriques et dès enquêtes de terrain menées sur le Catopês dans la ville de Bocaiúva/MG, et vise à être une référence pour les études sur la culture brésilienne, en particulier sur les manifestations afro-brésiliennes culturelles.

Mots-clés: **Rituél. Congada. Performativité. Corps-Carrefour.**

O universo congadeiro reserva um incontável número de imagens, sensações, gestos e práticas rituais que têm sido recorrentemente narrados e denominados por pesquisadores do campo das Artes Cênicas, dentre tantas formas, como *conjunto de práticas espetaculares organizadas, performances de cultura afro-brasileira, rituais negros, práticas cênicas extracotidianas*. Nessas pesquisas, podemos encontrar, por diversas vezes, análises ou reflexões acerca das corporalidades, das oralituras e das performatividades presentes nas festas e rituais congadeiros, como caminhos para o entendimento da relação entre o ritual e a cena artística.

Nesse mesmo sentido, tenho proposto duas reflexões que orientam este trabalho: a primeira, de que a cultura congadeira é uma *cultura de encruzilhada*, formada pelo imbricamento entre as culturas africanas, luso-hispânicas e indígenas em solo brasileiro; a segunda, de que o ritual congadeiro, parte fundamental da existência dessa manifestação cultural, é fundamentalmente performativo, sendo que essa característica pode ser observada principalmente no corpo do congadeiro.

Diante dessas perspectivas, proponho a terminologia *Corpo-Encruzilhada* como uma noção que auxilia tanto na observação quanto na reflexão sobre a interlocução entre a manifestação congadeira e os estudos da cena artística.

Conceitualmente, o corpo-encruzilhada é um corpo-espço atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazeres que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espço espiralado, curvilíneo, que aponta uma *gnosis* em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. É, desse modo, uma característica que se apresenta na dimensão performativa do corpo nos rituais e que pode ser experienciado como elemento técnico e estético pelos artistas da cena.

Neste texto, procuro apontar reflexões sobre o corpo-encruzilhada na experiência do ritual congadeiro. Busco analisar a dimensão performativa do ritual, fazendo uma reflexão sobre as dimensões culturais, sociais e artísticas que fundamentam o universo congadeiro e aponto direções e possibilidades interpretativas da noção de corpo-encruzilhada na experiência performativa no corpo do próprio congadeiro.

Este estudo se alimenta de reflexões interdisciplinares entre o campo das Artes Cênicas e seus imbricamentos com os campos da Antropologia, dos Estudos da Performance, da Etnocologia, da Linguística e da História. Este trabalho torna-se relevante na medida em que coloca em foco as dimensões performativas do ritual congadeiro na relação com o corpo atravessado por elementos como a ancestralidade e a memória.

### **O Congado: uma cultura de encruzilhada**

O Congado é uma manifestação cultural resultante da inter-relação de aspectos da cultura africana, luso-espanhola e indígena, que se mesclaram em solo brasileiro e se configuraram numa das mais significativas tradições culturais deste país. Coaduno com o pensamento de Leda Maria Martins (1997), ao apontar que essa manifestação é fruto de um dialogismo rico em códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais e simbólicos criados a partir de um deslocamento sógnico, transcriado por meio de uma *gnosis* ritual que compreende todo o conjunto de saberes que constitui a cosmovisão dessa manifestação cultural.

Acredito que a manifestação congadeira, assim como a concebemos na atualidade, deu-se de fato no Brasil. Foi a partir da conjunção de lógicas culturais diferenciadas (do negro africano, do europeu católico, do indígena americano) em um tempo-espço específico (o Brasil Colonial) que se deu a construção dessa manifestação de características e expressividade singulares. Nesse contexto, os grupos de Congado se organizaram em torno de micro sociedades (comunidades negras) que, histórica e ritualmente, congregaram saberes-fazer que tornaram essa manifestação uma peculiaridade brasileira.

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), foram as Irmandades que possibilitaram aos negros escravos a sua filiação a um grupo social e religioso específico, garantindo a sua coesão por meio de suas representações étnicas e políticas.

As Irmandades negras tornaram-se espaços de resistência que permitiram aos negros escravos garantir a organização dos grupos e comunidades e, conseqüentemente, a afirmação existencial para a preservação de seus valores culturais e identitários. Elas 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 pelo país e, dentre elas, o Congado.

Os congadeiros atribuem ao mito fundacional de 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 escravocrata. Existem várias versões sobre o mito que funda a devoção a Nossa Senhora do Rosário<sup>1</sup>, entretanto, essas variações giram em torno de um mesmo tema: o aparecimento da imagem da santa no mar e a sua retirada das águas pelos negros, que, por meio dos cantos, ritmos, músicas e danças africanamente grafadas pela confluência dos tambores sagrados, inauguram 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).

A reelaboração do culto de Nossa Senhora do Rosário, ancorado em uma mitologia negra, colocou o negro na posição de agente dentro da narrativa mítica. Segundo Martins (2003), 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).

É em virtude da celebração e memorização do mito de 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 do catolicismo popular.

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, como aponta Carlos

Rodrigues Brandão (1978; 1985), o auge das celebrações e da ritualização. Essa narrativa tem sido transmitida oralmente durante séculos pelos congadeiros dos diversos lugares do Brasil. Nas festas, a narrativa do Mito Fundacional é recriada e recontada, mantendo viva uma identidade coletiva que representa a construção simbólica do sujeito congadeiro, preservando características históricas da formação do Congado por todo o Brasil. O ritual é, portanto, elemento fundamental para a construção de uma coesão coletiva em torno da narrativa mitopoética, ressaltando os contornos de uma sabedoria que é transmitida aos mais jovens por meio da vivência do próprio ato ritual e de sua renovação cíclica, conforme acentuado por Arnold van Gennep (2011) em seu estudo sobre ritos de passagem.

Os Congados espalhados pelo Brasil são formados por sete diferentes grupos<sup>2</sup>: Congo, Moçambique, Marujada, Catopês, Caboclinhos, Vilão e Cavallhada<sup>3</sup>, que preservaram tradições, cultos e crenças ligados a essa devoção. De acordo com Martins (1997, p. 34), os Congados e Reinados<sup>4</sup> 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”.

Cada um desses grupos representa um dos povos formadores da população brasileira: “[...] 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 cavalladas representam os guerreiros, sendo que suas funções, no conjunto, são decorativas. Em seus rituais, os grupos de congado utilizam cantos, sons, danças e representações, expressos em um *corpus* repleto de signos culturais e simbologias festivas e religiosas, procurando expressar sua devoção aos santos festejados, resguardando as simbologias históricas de suas formações e funções rituais.

Dos Estados brasileiros onde podem ser encontrados grupos de Congado, Minas Gerais se destaca pela diversidade de festejos, multiplicidade de grupos e abrangência dessa manifestação, sendo uma das principais formas de expressão cultural. Na cidade de Bocaiúva, localizada no Norte de Minas Gerais e lócus de observação da pesquisa que tenho realizado, essa expressão tem como representação apenas os Ternos<sup>5</sup> de Catopês (Figura 1).



Figura 1 – Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito na década de 1980. Fonte: Arquivo pessoal de Beatriz do Lino Mar.

Internamente, os grupos de Catopês da cidade de Bocaiúva apresentam uma estrutura organizacional hierárquica e rígida, composta pela presença de Mestre, Contramestres, Bandeiras ou 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 é composta por 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; folguedos.

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

A cidade de Bocaiúva possui hoje dois Ternos de Catopês: o Terno de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (Figura 2) e o Terno do Divino Espírito Santo (Figura 3). Estes Ternos de Catopês são responsáveis pela realização dos festejos de São Benedito, que acontece após o período da Semana Santa; do Divino Espírito Santo, que acontece próximo ao período de

Pentecostes; e de Nossa Senhora do Rosário, que acontece no mês de outubro.



Figura 2 – Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito na festa de São Benedito em 2016. Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.



Figura 3 – Terno de Catopês do Divino Espírito Santo na festa do Divino Espírito Santo em 2016. Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

As diferenças de um grupo para o outro estão nas vestimentas que utilizam (especialmente na cor, uma vez que o Terno de Nossa Senhora do Rosário utiliza a cor rosa e o Terno de Divino Espírito Santo a cor vermelha), pelos instrumentos musicais e formas de tocá-los (Figura 4), pela posi-

ção que ocupa e forma de organização dentro do ritual, dependendo, para tanto, da festa que se realiza. Contudo, em relação a simbologias e significados mítico-religiosos e estrutura dos rituais de devoção aos santos, esses grupos apresentam, em sua grande maioria, a mesma configuração.



Figura 4 – Tambores dos Ternos de Catopês de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (2007). Fonte: Coleta em pesquisa de campo por Jarbas Siqueira Ramos.

Cada um dos momentos do ritual congadeiro possui uma ordem de dias, momentos, condutas e práticas que produz um sistema codificado de informações, atuações e posições durante a realização dessa performance. Essa organização pode ser percebida em três momentos distintos, que tenho denominado como:

- 1) *O preparar para a festa*, que acontece em torno de dois meses de antecedência para a mesma e é composta de ações como: busca de apoio e doações para a realização do levantamento do mastro e almoço comunitário; preparação dos instrumentos, vestimentas e adereços; ensaios das músicas para o festejo; visitas às casas de mordomos e festeiros e novenas.
- 2) *O acontecer da festa*, que tem início no sábado da festa e segue até o final da tarde do domingo e que congrega toda sua tessitura composta por levantamento de mastro; instalação de Reinados; cortejo; missa solene; almoço comunitário; procissão e benção final.
- 3) *O encerrar da festa*, que ocorre ao final do domingo e compreende o sorteio dos mordomos e festeiros para o próximo ciclo festivo; a entrega da bandeira e da coroa; a finalização da festa nas casas dos mestres de cada grupo.

Os saberes-fazer dos Ternos de Catopês e dos congadeiros constituem a sua cosmovisão de mundo, que em nossa perspectiva está ancorada na realização de seus rituais; rituais estes que são, fundamentalmente, performativos. Em outra medida, considerando a característica performativa do Congado, admitimos também que ela se dá, principalmente, no corpo do congadeiro. A essas duas dimensões direcionamos a reflexão.

### O Ritual Congadeiro como Experiência Performativa

Observando os traços afro-luso-hispânico-ameríndios encontrados na cultura congadeira, podemos afirmar que suas práticas e processos rituais fazem parte de um complexo conjunto de ações, denominadas por Ligiéro (2011) como *performances rituais brasileiras*. O Ritual é o principal elemento de congregação dos grupos congadeiros, e sua característica principal é a performatividade. Nessa direção, Martins (2003) afirma o seguinte sobre a organização e realização dos rituais congadeiros:

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 performancemitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas (Martins, 2003, p. 71-72).

Com base no pensamento de Richard Shechner (2003), podemos entender a performatividade no ritual congadeiro como sendo a capacidade de expressão do sujeito, o seu maior grau de qualidade na execução de uma atividade. Para o autor, a performatividade do tempo cotidiano e do tempo extraordinário é produto de uma complexa relação entre *Ser, Fazer e Mostrar-se Fazendo*, sendo que o que as fundamenta é a ideia de *comportamento restaurado*.

Shechner (2003) afirma que *comportamento restaurado* é o ato de reconhecer que as ações do presente são construídas a partir de pedaços de comportamentos que, rearranjados e remodelados, podem provocar nas audiências a sensação de familiaridade e o seu reconhecimento nos diversos espaços da vida social. É, portanto, uma produção simbólica sobre o fazer coletivo que permite uma ação reflexiva, sendo o conhecimento restaurado 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 ação performativa é diferente das demais. A particularidade e peculiaridade de cada performance, mesmo dentro do ritual congadeiro, está em sua capacidade de estabelecimento de interatividade com os demais sujeitos produtores ou espectadores dessa ação.

O caráter performativo do Ritual, como Peirano (2000) e Tambiah (1985) apontam, está na capacidade dos sujeitos e grupos em se apresentarem ao outro, comunicar as coisas de seu universo sociocultural e, também, de se comunicar. Esse caráter performativo apresenta-se nos momentos rituais como uma forma de atualização da cosmologia do grupo.

Essa noção está ancorada na reflexão de Victor Turner (1974; 2000) sobre a antropologia da experiência. Para ele, 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, foi o que o permitiu pensar sobre os processos rituais e sua performatividade. A experiência vivida é, segundo Turner (1974), um *Erlebnis*, ou seja, uma experiência única. O que uma performance pode fazer é complementar essas experiências vividas. Nesse caminho, Victor Turner descreve, como suscitado por John Dawsey (2005), cinco *momentos* que podem constituir a estrutura processual percebida em cada *Erlebnis*:

- 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 evocados 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).

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, ocorre pela comunicação e pela vivência estética dos processos e práticas rituais. A esse respeito, Müller (2000, p. 02) afirma:

É na *performance* de uma 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'.

As performances dos rituais congadeiros compreendem, portanto, as experiências vividas que, articuladas às comovisões da sociedade e/ou grupo, dão sentido às suas ações. O entendimento da performatividade do ritual congadeiro possibilita compreender a própria ação ritual como uma experiência capaz de reforçar o contexto, admitir a mudança, perceber a linguagem em ação e atualizar as cosmovisões do grupo.

Duas questões são fundamentais para a compreensão da dinâmica performativa no Ritual Congadeiro. A primeira é a ideia de *ancestralidade* como concepção filosófica e metafísica dos grupos que compõem o congado. Os ritos de ascendência africana, sejam eles religiosos ou seculares, foram capazes de confirmar no território brasileiro uma cosmovisão particular fundamentada na relação de ancestralidade entre os sujeitos e suas divindades. A esse respeito Martins (2003, p. 78) afirma:

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.

A segunda questão refere-se à *memória*, que engendra todo o conhecimento instituído pela performance ritual. Nessa perspectiva, os saberes-fazer instituídos na performance congadeira 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* dos sujeitos sabedores-fazedores dessa manifestação. A memória revela o mundo congadeiro a partir das cosmovisões, permitindo a estes a religação entre o mundo sagrado (criado e vivido pelos *ancestrais*) e o mundo do agora.

A vivência desse tempo sagrado, constituído pela performatização 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. É performando a memória ancestral que os saberes-fazerem tornam-se repertórios orais e corporais e acabam por se consolidar como materiais e meios de criação, passagem, reprodução e preservação dos saberes produzidos pelos congadeiros. Segundo Martins (2003):

[...] 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 ideia 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).

As performances rituais no Congado possuem a capacidade de revelar a cosmovisão do grupo. O principal objetivo da performance congadeira é a atualização da memória coletiva que acontece a partir das performatizações/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, como postula Leda Maria Martins (1997), uma “afrografia da memória”.

Na performance congadeira, as ações dos ancestrais sagrados são vivenciadas a partir dos *rastros* deixados para os sucessores. Esses rastros podem ser observados durante o ato performativo no corpo e voz dos congadeiros, seja na ação física ou no texto enunciado. Como afirma Martins (2003, p. 70):

[...] 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.

É importante salientar que a atualização da tradição é um ato que imprime nos rastros ancestrais os tons e marcas dos congadeiros do tempo de

agora, recriando a tradição e renovando o ato performativo em seus espaços, tempos e momentos. Assim, o corpo-voz durante a ação performativa no ritual congadeiro não se limita apenas a repetir um hábito; como sugere Martins (2003), ele institui, interpreta, revisa e reatualiza periodicamente o próprio ato performativo, sendo a memória grafada, registrada, transmitida e modificada conforme a ação acontece.

Nessa perspectiva, o corpo-voz torna-se o espelhamento entre o tempo dos ancestrais e o tempo atual dos rituais congadeiros. O corpo-voz 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-voz ainda *é, continua sendo* e pode *vir a ser*, conforme as ações rituais performatizadas vão acontecendo. “Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribendo, revisando, o que representa” (Martins, 2003, p. 82).

Esse corpo congadeiro, atravessado pelas dimensões da ancestralidade, da memória, da performatividade, da espacialidade e da temporalidade espiralada, capaz de se transportar para outras dimensões durante a realização do seu ritual festivo, é o ponto nodal desta reflexão. É justamente dele que falamos ao adotarmos a terminologia *corpo-encruzilhada* como eixo norteador desta reflexão.

### O Corpo-Encruzilhada no Ritual Congadeiro

Em seu minucioso estudo sobre a Congada do Jatobá, localizada na região central do Estado de Minas Gerais, ao falar da congada como uma “cultura de encruzilhada”, Leda Martins (1997) aponta que a encruzilhada não se estabelece como um lugar concreto, mas sim como metáfora da noção de tempo-espaço do entre-lugar. A autora propõe o seguinte entendimento de encruzilhada:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela

crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (Martins, 1997, p. 28).

Nesse mesmo sentido, ela enfatiza que as encruzilhadas das culturas congadeiras (especialmente por se tratarem de uma manifestação afro-brasileira), são capazes de tecer as identidades dos sujeitos que nelas se constituem. Para ela, é por meio do corpo, em processos de ritualização e reatualização dos pensares-saberes-fazeres (que se processam nas falas, gestos, ações e expressões nos diversos espaços e práticas rituais; sejam eles cotidianos ou extracotidianos), que essas identidades são pensadas, moduladas e organizadas. Assim, ela afirma:

[...] é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (Martins, 1997, p. 26).

É na relação entre o corpo do congadeiro e os diversos espaços da encruzilhada na realização de seu ritual que se constitui a proposição de elaboração das noções referentes à ideia de *corpo-encruzilhada*.

A terminologia *corpo-encruzilhada* se sustenta em dois pressupostos: o primeiro é referente à compreensão da cultura congadeira como uma *cultura de encruzilhadas*, reconhecendo, com isso, que não se trata apenas de uma única encruzilhada, mas de várias possibilidades de nodulações impressas na existência dos grupos e sujeitos; o segundo parte da percepção de que todos os saberes-fazeres apreendidos e condensados por essa manifestação se dão no corpo do congadeiro durante a realização de seu ato performativo, sendo, portanto, que este *saber* é um conhecimento incorporado em um corpo ritualmente atravessado. Desse modo, a terminologia provoca a operação de um entre-lugar, um lugar de interseção em que se opera a dimensão do ritual congadeiro (e toda a sua cosmologia) e do corpo (e todas as suas dimensões anatômicas, estéticas, poéticas e simbólicas), criando um novo ponto nodal capaz de possibilitar o desvelamento do processo de significação dos grupos e dos sujeitos do Congado. Esse ponto nodal que se coloca atraves-

sado no e pelo corpo do congadeiro é exatamente o que tenho chamado de *corpo-encruzilhada*.

De modo geral, entendo o *corpo-encruzilhada* como uma metáfora<sup>6</sup> que permite localizar no corpo em ato performativo o ponto nodal de atravessamentos. Assim, corroboro com a ideia de Silva (2010), quando aponta que a encruzilhada do corpo é o lugar tangencial do encontro dos diversos cruzamentos que geram, por meio de um processo discursivo, o surgimento do entre-lugar como espaço simbólico de representações culturais. Nessa direção, Oliveira (2007) propõe uma reflexão sobre o corpo como encruzilhada a partir de uma leitura sobre a dimensão semiótica do corpo na cultura:

Ocupando o lugar da encruzilhada o corpo é um signo que afronta os regimes semióticos que estão em jogo na sociedade abrangente. Os signos são mediações do exercício do poder, por isso instauram conflito e disputa. No movimento do corpo está o movimento da cultura – em todo caso é sempre isso que está em jogo quando se trata de compreender as fontes e os fundamentos de uma filosofia que se expressa e se entende através e a partir do corpo – e não contra ele (Oliveira, 2007, p. 120).

Ao pensar a noção de *corpo-encruzilhada* no ritual congadeiro, busco analisar a maneira como os atravessamentos se entrecruzam numa relação performativa do corpo do congadeiro no ritual. Como já apontado por Martins (1997), essa relação se caracteriza pela presença de um tempo-espaço espiralado, curvilíneo, que aponta uma *gnosis* em um movimento que aponta para inúmeras direções a partir de uma relação com as reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro.

A dimensão performativa do corpo do congadeiro produz novos significados na interlocução com os saberes-fazeres tradicionais dessa manifestação cultural na medida em que se coloca apto à experiência do ritual. Nessa conjuntura, cada sujeito produz de maneira particular e peculiar a sua prática performativa, considerando tanto a função que executa quanto o lugar que ocupa durante a realização do ritual.

É a experiência performativa do ritual congadeiro que cria o entre-lugar<sup>7</sup> do *corpo-encruzilhada* no seu universo. Esse entre-lugar, ponto nodal e tangencial, é o espaço simbólico que se constitui na medida em que acontece a experiência performativa. Assim, o corpo do congadeiro é o lócus por

onde são atravessados todos os elementos que constituem a cosmovisão do grupo.

Observando o ritual da Congada na cidade de Bocaiúva/MG é possível perceber como o corpo de cada congadeiro lida com os atravessamentos/encruzilhadas que surgem durante a realização do ritual. O corpo aciona de modo bastante inteligente e sagaz os espaços, as dinâmicas, os momentos e as possibilidades de transitar entre tempos e espaços distintos (variando entre passado, presente e projetando para o futuro). Essa capacidade de lidar com o *inesperado* e com o *novo* é que faz com que exista um estado de presença e prontidão para o ato performativo do ritual.

No processo de observação e análise do corpo-encruzilhada no ritual congadeiro, fui organizando alguns elementos desse processo de atravessamento que podem ser analisados por três perspectivas. A primeira perspectiva é a *Metafórica*, que se refere ao modo epistemológico e discursivo como cada um dos elementos constituintes da manifestação vai sendo percebido e corporificado no processo de aprendizagem e vivência do ritual congadeiro. A segunda perspectiva se refere à *Anatomia Simbólica*, que está relacionada com a maneira como percebo, a partir da ideia de Rodrigues (1997) em sua proposta de elaboração do Método Bailarino-Pesquisador-Interprete (BPI), os distintos modos como o corpo do congadeiro se organiza durante a experiência do ritual, considerando as possibilidades de organização de músculos, ossaturas, posições e estruturas corporais na medida em que as simbologias dos elementos que constituem o próprio ritual passam a ser corporificadas pelos sujeitos que a compõem. Por fim, a perspectiva *Performativa* está vinculada ao modo como esses elementos (metafóricos, anatômicos e simbólicos) são organizados no ato do ritual e são apresentados de modo eficaz para as audiências.

A experiência do *corpo-encruzilhada* no ritual congadeiro se mostra movediça, instável, imprecisa e cheia de surpresas. É exatamente essa imprecisão da experiência que provoca os deslocamentos necessários para a produção de novos sentidos para a vivência do corpo na realização do ritual. Tenho denominado esses deslocamentos como *movências*, um modo de organização em que o movimento simbólico de transição ocorre porque o território em que elas estão compreendidas é movediço. Assim, conforme os saberes são constituídos na ação ritual, vão sendo determinadas as estruturas

e processos de transposição e interlocução do sentido atribuído ao corpo nas perspectivas metafórica, anatômica e performativa.

Tenho apontado que o *corpo-encruzilhada* é, portanto, uma possibilidade de compreensão dos sentidos atribuídos à experiência do ritual congadeiro. É pela via da encruzilhada que os corpos ritual e performativamente organizados irão executar as ações rituais e, na medida em que as executam, produzirão novas referências para a cosmovisão do universo congadeiro. É desse modo que o *corpo-encruzilhada* se torna uma importante referência para a compreensão e produção de sentidos nas práticas rituais dos congadeiros.

A proposição aqui apresentada (de pensar o *corpo-encruzilhada* como experiência no universo do ritual congadeiro) não tem o desejo de reduzir o conhecimento sobre a temática de modo a restringir o acesso às práticas em uma única direção ou perspectiva. A proposta repousa, na verdade, como um modo de reflexão e investigação que pretende a ampliação da perspectiva de análise e observação das práticas rituais, especialmente aquelas ligadas às dimensões do corpo. Novas perspectivas e procedimentos poderão surgir dessa reflexão e ser expandidos para outras práticas rituais brasileiras (principalmente as de formação afro-brasileiras), considerando os seus contextos e as cosmovisões e admitindo a complexidade de suas práticas rituais<sup>8</sup>.

## Notas

- <sup>1</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 ser rompido: a Santa visitava os homens e em seguida distanciava-se deles” (Gomes; Pereira, 1988, p. 101-102).
- <sup>2</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>3</sup> Apesar de alguns estudiosos apresentarem a ideia de que o Congado em Minas Gerais é composto por oito grupos, devido à presença da manifestação do Candombe no Estado, preferi manter essa subdivisão em sete grupos, devido à ideia disseminada pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário do Estado de Minas Gerais de que o Candombe não se trata de um grupo, mas da reunião dos Mestres dos grupos presentes nas festas.
- <sup>4</sup> 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: os grupos de Congado, o Império com seus reis, rainhas, príncipes e princesas, e todas as demais partes da *performance* congadeira.
- <sup>5</sup> Utilizaremos neste trabalho o termo *Terno* para se referir aos grupos estudados, uma vez que é a forma comumente utilizada pelos grupos e pela sociedade bocaiuvense ao se referir aos mesmos.
- <sup>6</sup> Entendo a metáfora na perspectiva de Lakoff e Jhonson (1980), como uma construção discursiva que permite um desvio conceitual de uma coisa em termos de outra.
- <sup>7</sup> A noção de entre-lugar apontada refere-se àquela proposta por Homi K. Bhabha em seu livro *O local da Cultura*.
- <sup>8</sup> Artigo desenvolvido com Apoio da Coordenação de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

### Referências

- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Divino, o Santo e a Senhora**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Festa do Santo de Preto**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- CEDEFES - Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva. **Comunidades Quilombolas de Minas Gerais no Século XXI – história e resistência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

DAWSEY, John C. **Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas.** São Paulo, 2005.

GENNEP, Arnold Van. **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. 2. ed. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Negras Raízes Mineiras:** os arturos. Juiz de Fora/ MG: Ministério da Cultura/ EDUFJF, 1988.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by.** Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo:** estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória:** o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

MARTINS, Saul. **Congado, Família de Sete Irmãos.** Belo Horizonte: SESC, 1988.

MÜLLER, Regina Pollo. Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 43, n. 2, p. 165-193, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade:** corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

PEIRANO, Maiza G. S. **A Análise Antropológica de Rituais.** Cadernos de Antropologia. Brasília/DF: UNB, 2000.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete:** processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética da UNIRIO, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas:** a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.



TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. **Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura.** Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: the human seriousness of play.** Brasília: UNB, 2000.

Jarbas Siqueira Ramos é professor assistente dos cursos de Dança e Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Mestre em Desenvolvimento Social pela Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Graduado em Artes/Teatro pela Unimontes. Artista da cena, produtor cultural e pesquisador da cultura brasileira.

E-mail: jarbasboc@hotmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 31 de julho de 2016  
Aceito em 06 de fevereiro de 2017*