

“RECEBEIS MEU BOM JESUS COM SUA NOBRE FOLIA” reflexões sobre a eficácia do canto nas folias norte mineiras do alto-médio São Francisco

Wagner Neves Diniz Chaves

Tendo como inspiração teórica geral para o estudo dos rituais a perspectiva performativa o propósito deste artigo é discutir como, no canto de folia, diferentes meios comunicacionais (som, silêncio, gesto, texto, manipulação da bandeira) se combinam movimentando um sistema de relações entre santos, devotos e foliões. Para desenvolver essa reflexão, fundamentada em material etnográfico referente às folias do alto-médio São Francisco, concentro-me na descrição dos mecanismos rituais envolvidos na presentificação do santo, entre eles o uso de formas estilísticas padronizadas, assim como nas relações entre os versos cantados e a manipulação da bandeira.

Palavras-chave

**RITUAL, RELIGIOSIDADE POPULAR, RELAÇÃO SANTO/DEVOTO,
FOLIA DE BOM JESUS, ALTO-MÉDIO SÃO FRANCISCO.**

CHAVES, Wagner Neves Diniz. “Recebeis meu bom Jesus com sua nobre folia”: reflexões sobre a eficácia do canto nas folias norte mineiras do alto-médio São Francisco. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 81-99, 2006.

Folia é termo que designa uma celebração ou ritual da “religiosidade popular”, mais especificamente do chamado “catolicismo popular”, difundida sobretudo nas regiões Sul, Sudeste, Centro-Oeste e parte do Nordeste do Brasil. No norte de Minas Gerais a folia (que pode ser dedicada a diferentes santos tais como Santa Luzia, Santos Reis, São Sebastião, Bom Jesus, São José, entre outros) é performada por um conjunto de tocadores (foliões), reunidos em grupo (terno), que durante determinado período circula por um território (giro), visitando as casas dos devotos, distribuindo bênçãos a seus moradores em troca de ofertas para a festa do santo.

As visitas da folia obedecem a uma seqüência ritual básica envolvendo chegada, canto, brinquedos, oferta de comida e bebida, agradecimento e despedida. Essa seqüência tem no canto um momento particular, já que é por meio dele que o terno anuncia aos devotos a presença do santo em sua morada. Partindo desse dado etnográfico e tendo como inspiração teórica geral para o estudo dos rituais a perspectiva performativa (Austin 1962; Jakobson, 1963; Bauman 1977; Tambiah, 1985, entre outros) o propósito deste artigo é discutir como, no canto de folia, diferentes meios comunicacionais (som, silêncio, gesto, texto, manipulação da bandeira) se combinam movimentando um sistema de relações entre santos, devotos e foliões.

Para desenvolver essa investigação, o artigo está estruturado em quatro partes. Na primeira, descrevo, com base nas

anotações de campo, a visita da folia de Bom Jesus a uma casa. Em seguida, avalio as implicações de tomar o canto como um “ato de fala” (Austin 1962). Na seqüência, analiso a estrutura poético-sonora do canto, centrando em seus aspectos sonoros, textuais e estilísticos. Finalmente, concentro-me na relação dos versos cantados com os atos rituais, dando especial atenção à manipulação da bandeira, procurando qualificar o tipo de ligação que esse signo mantém como santo.

Etnografando uma visita da folia de Bom Jesus

No cerrado, agosto é seco, de dias quentes e noites frias, de céus... bom, o céu do mês de agosto é um deslumbre só: durante o dia é aquele azulão tão seguro de si, que quando surge uma nuvem, ela é branquinha e parece querer nos levar; durante a noite ele se transforma em um tapete sem tamanho, tão cheio de estrelas, que o pensamento mal consegue acompanhar. Agosto também é o momento de se louvar e pagar promessas para Bom Jesus, muito popular em toda a região e que leva milhares de devotos em romarias até sua gruta/igreja localizada na cidade baiana de Bom Jesus da Lapa, nas margens do São Francisco.¹

Estou na zona rural do município de São Francisco, em uma localidade por nome Taboquinha, distante aproximadamente 40 quilômetros da cidade, no rumo da Lapa do Espírito Santo. Tenho

notícia de que o terno dos Correa está cantando em umas casas no alto de um morro, e para lá vou caminhando debaixo de um sol impiedoso.

Após caminhar mais de meia hora na terra seca, onde apenas algumas poucas árvores teimam em permanecer verdes e onde até boi se esconde do sol, avisto um grupo de pessoas – todos homens, cada qual carregando um instrumento musical, tendo à frente uma bandeira – atravessando uma cancela, passando de frente a um portentoso mastro levantado em honra de Santa Isabel, para finalmente entrar em uma casa. Enquanto adentram pela porta da frente, um folião fala: “boa tarde, compadre, tá bom?”, ao que o dono da casa responde: “bom... e agora vai ficar melhor”. Todos cumprimentam o dono da casa: enquanto os mais novos pedem bênçãos, os mais velhos dão as bênçãos. A sensação é de que todos ali são parentes, compadres ou vizinhos. A dona da casa dificilmente é vista nesses momentos de chegada da folia. Ela, em geral, está na cozinha preparando café, biscoito ou o almoço dos foliões.

Os foliões entram, um a um, devagar, tiram seus chapéus ou bonés, se acomodam no meio da sala e, entre uma conversa e outra, se posicionam, tendo ao centro e virada para o interior da casa, a bandeira. E assim começam a afinar os instrumentos. A afinação é um momento particularmente importante nas folias, pois ali não se afinam apenas cordas e couros, mas também sensibilidades musicais. É o momento de um tipo de comunicação baseada no que se ouve,

em que olhares e o som em si exercem função mais expressiva do que palavras. É o instante em que rabequeiros, violeiros, caixeiros e tocadores de violão buscam um limiar possível de interação harmônica e musical. O consenso aí criado, todavia, é negociável, e alguns instrumentos e pessoas são mais qualificados para orientar tal processo. Durante a afinação é comum se ouvirem enunciados do tipo: “o seu baixão (corda mais grave da viola ou violão) está por cima” ou “aperta mais a caixa”. Observei que a viola é o instrumento base para dar a altura aos demais, e a caixa, o último a ser afinado.

A afinação ainda pode ser lida como um veículo ritual presente na folia com vistas a comunicar expressivamente, seja por meio do som, de gestos, do tom de voz ou da postura corporal, que alguma transformação está em curso: se na chegada da folia as pessoas se cumprimentam, conversam e brincam em tom descontraído, agora, na afinação, a postura é de mais concentração, introspecção e seriedade. A atitude de reverência, que se intensifica durante o canto, já pode ser notada. O canto não se inicia sem que esse limiar seja coletivamente percebido e aceito por todos os tocadores.

Terminada a afinação, os foliões, já posicionados no centro da sala, se preparam para iniciar o canto. O guia ou cabeça² da folia, que é um violeiro, olha os companheiros e vê se estão todos prontos e nos seus lugares. Os instrumentos de corda devem estar intercalados com os de percussão, a rabeça ligeiramente à frente, em direção ao centro,



Configuração espacial durante o canto

onde está a bandeira.

Após breve silêncio, o guia, seguido por todos, inicia na viola a parte instrumental, repetida duas vezes, antes de iniciar o canto com os versos de chegada:

Boa tarde meu cidadão
Como vai sua família
Já chegou meu Bom Jesus
Com sua nobre folia

*

Na chegada da sua casa
A bandeira chegou primeiro
Já chegou meu Bom Jesus
Com seus nobres cavaleiros

O dono da casa, assim que o canto se inicia, vai para o terreiro, e, de lá de dentro, só ouço o som de foguete ressoando. Ele está anunciado aos vizinhos, aos céus, que Bom Jesus e a folia estão em sua morada. Esse ato ritual é desempenhado sempre pelos homens e, segundo me informaram, expressa alegria. Observo a expressão facial das pessoas na sala: algumas estão de olhos fechados, outras olham para cima. O ambiente é preenchido pelo canto, massa sonora que cria a

sensação de que os participantes experimentam intensamente o evento. Após os versos de chegada, o canto segue pedindo a oferta para o santo:

Senhor Bom Jesus da Lapa
Correndo sua freguesia
Vem tirando as suas ofertas
Pela reza do seu dia

Após o peditório, a folia, então, canta algumas quadras que se iniciam com “Senhor Bom Jesus da Lapa”:³

Senhor Bom Jesus da Lapa
Vem da parte da Bahia
Convidando os seus devotos
Para a reza do seu dia

*

Senhor Bom Jesus da Lapa
Prometido é por Maria
Eu lhe peço por amor
Que vós seja nossa guia

*

Senhor Bom Jesus da Lapa
É um santo virtuoso
Abalou gente de longe
Pra ver pai tão amoroso

Nas duas quadras seguintes, a folia convida os donos da casa a beijarem a bandeira:

Cidadão e senhora dona
Vêm beijar essa bandeira
E tomar conhecimento
De nosso pai verdadeiro

Os foliões, quando cantam o primeiro verso, movimentam o corpo em sinal de reverência e respeito à bandeira, que, então, é entregue ao dono da casa. Ele, por sua vez, passa a bandeira três vezes

por cima dos foliões, que novamente se curvam frente ao objeto sagrado. Tendo realizado esse ato, o dono da casa leva a bandeira para dentro, segurando-a até que todos os moradores se ajoelhem, beijando-a. A bandeira, então, é guardada em cima da cama do casal – espaço doméstico e íntimo por excelência – até o final da visita da folia. A cama que recebe a bandeira, sendo abençoada, estende a bênção e proteção de Bom Jesus também ao casal e filhos. Toda a casa fica abençoada, sendo a bandeira o principal veículo que põe em relação o domínio sagrado dos santos com o mundo doméstico da família e do casal. Segue o canto com as seguintes palavras:

Quem se cobre com a bandeira
Cobre com o mesmo senhor
Quem ficar com ela em casa
Revestida no andor

A folia continua agradecendo a oferta dada pelos devotos e pedindo ao santo que ajude aquela família:

Nós já vamos agradecer
Esse servo de Deus pai
É uma das três pessoas
Da santíssima trindade

*

Deus lhe pague sua esmola
Que nos deu com alegria
Bom Jesus que lhe ajuda
Ao senhor com a família

A folia então se despede, mencionando novamente a bandeira:

O meu nobre cidadão
A bandeira e vai s’ embora
Vai levando o seu retrato
Pra entregar a Nossa Senhora

*

A bandeira e vai s’ embora
Vai levar sua folia
Quem ficar com saudade dela
Vai na reza do seu dia

Finalmente, o guia puxa os versos “ora viva e ora viva”, marcando o encerramento do canto:

Ora viva e ora viva
Viva o nosso Bom Jesus
Viva o pai e viva o filho
É os anjos quem diz amém

O tema musical é repetido (instrumentalmente), sinalizando o final do canto, enquanto o dono da casa solta mais um foguete. O guia puxa os vivas, respondidos por todos:

Viva o senhor Bom Jesus e o
dono da casa!
Viva!
Viva todos que aqui estamos!
Viva!

O dono da casa, então, diz: “Viva os foliões!”

Ao que todos respondem: “Viva!”

Ainda em roda, os foliões tocam uma chula seguida de uma animada sussa, nome assumido pelo lundu nessa área, sendo esse o momento em que os donos da casa e acompanhantes podem entrar no meio da roda para sapatear junto aos foliões.⁴ Em seguida, a dona da casa convida o grupo para entrar na cozinha onde já está posta uma mesa farta com café, bolo, pão de queijo, biscoitos típicos como a peta e o fofão, e, é claro, uma pinguinha. Enquanto comem e bebem, os foliões dão risadas, contam casos, piadas, um brinca com o outro... enfim, a

mesa, na folia, não é apenas lugar de comer e beber, mas espaço de sociabilidade, brincadeiras e provocações entre as pessoas (foliões, moradores e acompanhantes).

Quando todos já estão satisfeitos, o dono da casa chega e fala em tom categórico: “Agora que vocês já comeu e bebeu, tem que pagar!” Todos dão risadas, entendendo o sentido da mensagem. Um dos foliões diz: “Então vamo passar um quatro”, ao que o dono da casa responde: “Aí, sim, aí vai ficar bom”. A folia passa (termo que se refere ao toque instrumental e à dança) um trocado e um animado e ligeiro quatro.⁵

Terminado o brinquedo, o dono da casa pede mais um, prontamente atendido com mais um quatro, ao final do qual o guia fala:

Agora, seu José, o senhor não arrepara não que nós tem que ir embora que o tempo tá vencendo e nosso giro tá grande demais!

Em geral o dono da casa insiste para o terno ficar mais um pouco, o que nem sempre é possível, já que a folia tem o compromisso de fazer um determinado giro, às vezes percorrendo vasto território, em um prazo limitado de tempo.

Após negociação entre o guia, que pede a bandeira, e o dono da casa, a folia finalmente se despede dos moradores e segue até a próxima casa. A seqüência básica descrita acima se repete, com exceção da casa do pouso, que é a última a ser visitada no dia e onde os foliões jantam e passam a noite para, no dia seguinte bemcedo sair novamente. Nessa, durante o canto, pede-se o pouso e,

em geral, os brinquedos duram mais tempo.

É assim durante os seis dias do giro, até o dia seis de agosto, quando acontece a entrega da folia na casa do imperador com uma grande festa em que todo mundo come, bebe e se diverte a noite inteira.⁶ A festa que, nesse caso, reuniu mais de 200 pessoas, começou com a reza do terço e a ladainha para Bom Jesus, do canto de entrega, e seguiu a noite inteira com sussas, quatros e trocados. A festa acabou por volta das 10 horas da manhã, com os foliões e imperador visivelmente exaustos, mas em certa medida aliviados pelo êxito da empreitada conjunta.

O poder das palavras: o canto de folia como um “ato de fala”

Gênero que combina texto e som, palavra e ritmo, o canto é fundamental na orientação das ações rituais. É por meio de seus versos que os foliões se comunicam entre si, com os moradores e com o santo, manipulam a bandeira e determinam variadas trocas cerimoniais. Pelo canto, ofertas são pedidas e agradecidas, promessas pagas, e bênçãos distribuídas. Essas relações, todavia, são estabelecidas em situações adequadas, envolvendo atores legitimados e autorizados. Desse modo, o canto se enquadra no que Austin (1962) chamou “ato de fala”.⁷ Para ele, pronunciar um ato de fala “ilocucionário” é fazer uma ação conforme a convenção e em circunstâncias apropriadas. Esse ato está sujeito ao julgamento não em função de critérios de

verdade ou falsidade, mas fundamentalmente por critérios de felicidade e legitimidade. Para Austin, o “enunciado performativo” não é meramente descritivo ou expressivo, mas, quando usado em contextos apropriados, é de fato um tipo de ação. Malinowski (1935: 9), com propósitos distintos, já havia chamado a atenção para o mesmo ponto, e sua teoria etnográfica da linguagem é essencialmente uma teoria pragmática no sentido de que a fala não se resume a comunicar idéias, mas também conecta pessoas, sendo tanto parte da ação quanto equivalente a ela.⁸

É nesse sentido que a fala tem o que Austin chama de “força ilocucionária”. Pois bem, tendo essas referências, pergunto-me: como entender a “força ilocucionária” do canto? Como analisar a relação entre o que é dito e o feito? Quando a folia pede em versos ao santo que guie aquelas pessoas, estamos diante de um “enunciado performativo?” E esse enunciado é semelhante e tem a mesma “força ilocucionária” quando comparado ao enunciado que chama os donos da casa para beijar a bandeira? E os efeitos “perlocucionários”, previsíveis e imprevisíveis, desses atos?

Como exercício preliminar, tentando articular essas questões com os dados etnográficos, apresento algumas observações sobre os vários tipos de “atos performativos” presentes no canto de folia. Quando a folia enuncia o convite para a reza, quando o santo pede e agradece as esmolas, quando os devotos são chamados para se cobrir com a bandeira, está performando o ato de convidar, pedir,

agradecer e abençoar. Mas trata-se de um mesmo procedimento? Minha hipótese é de que não. Distribuir bênçãos não é da mesma ordem do convidar o devoto a beijar a bandeira, por exemplo. Nesse sentido, dois tipos de efeitos parecem estar em jogo:

1) Performativo direto, sem mediação. Nesse grupo se encontramos exemplos de ação/reação, e os atos de fala orientam atividades e ações práticas. Quando os versos pedem a bandeira, ela imediatamente aparece, quando convidam os moradores para beijar, eles se aproximam. Geralmente são frases que utilizam o imperativo, e, nesse sentido, “dizer é fazer” diretamente. Nesses casos, já que apresentam efeito pragmático direto, parecem não estar em jogo possíveis efeitos “perlocucionários”.

2) Performativo indireto, com a mediação do santo. Nesse grupo, certamente mais recorrente do que o primeiro, o efeito performativo envolve, em certa medida, algum tipo de efeito “perlocucionário”. Quando a folia pede a Bom Jesus que ajude aquela família, não se sabe ao certo como ele vai ajudar, o que só *a posteriori* pode ser avaliado. Outro exemplo é quando a folia, visitando uma casa onde o morador tem promessa a cumprir, canta os versos:

Senhor Bom Jesus da Lapa
Vem debaixo da Bahia
Ele vem cumprir a promessa
Hoje que chegou o dia

Ninguém garante que a promessa vai ser eficazmente cumprida, e, de acordo com os foliões, muitos são os casos de promessas não cumpridas, principal-

mente quando se trata de promessa de pessoa falecida. Esses casos apontam para as infelicidades de que nos fala Austin. Geralmente acontecem quando a pessoa que morre devendo uma promessa passa a se comunicar com alguém próximo – por sonho, visões ou outros modos – pedindo que seu voto seja cumprido. A folia, então, é convocada. Muitas vezes, faz-se necessária a realização de atos específicos para o pagamento de tal promessa, atos esses que são conhecidos apenas pelo promesseiro (como, por exemplo, rezar duas ladainhas no dia da festa em vez de uma, começar o giro de tal lugar, cantar na sepultura de algum parente determinado etc.). Terminada a folia, o dono da promessa volta a se comunicar dizendo que a promessa não foi cumprida e explica o que deve ser feito. Organiza-se, então, outra folia. Não ouvi histórias de não-cumprimento de promessas por mais de duas vezes, mas é possível.⁹

Em todos os casos, estamos diante do caráter “ilocucionário” do canto e do postulado de que “dizer é fazer”. O intuito deste exercício foi mostrar que nem sempre “dizer é fazer” da mesma forma.¹⁰

A estrutura poético-sonora do canto: traços formais do versejar

Para os foliões, o canto não se restringe a sua dimensão lingüística e textual. Ele é mais. O canto é som e palavra. Texto, ritmo e melodia caracterizam

o canto como um gênero que podemos chamar de “poético-sonoro”. Ao lado do som e, como mostrei acima, da fala dos instrumentos, a palavra, o texto no canto de folia, é também som. As palavras não são faladas ou declamadas livremente, mas cantadas no quadro de uma estrutura rítmico-melódica definida e executada por um conjunto instrumental composto principalmente por viola, rabeca, caixa e pandeiro. Desse modo, som e palavra se entrecruzam. Vejamos o exemplo:

- (A) Deus lhe pague sua esmola
- (B) Que nos deu com alegria
- (A') Bom Jesus que lhe ajuda
- (B') Ao senhor com a família

Cada letra (A e B) representa um verso, e a quadra completa representa, do ponto de vista textual, uma espécie de “mônada semântica”. Nesse sentido, os dois primeiros versos apresentam uma idéia, ou o que os foliões chamam de *pergunta*, e os dois versos seguintes respondem ou resolvem, observando sempre que a rima é entre o segundo e o quarto verso. Uma quadra é seguida de outra, e assim por diante, em progressão linear. Comparando vários textos de cantos de folia de Bom Jesus, observo certa regularidade nessa progressão, o que aponta para a existência de uma sequência regular de tópicos apresentados. Pelo menos seis momentos aparecem sequencialmente no canto durante a visita às casas dos devotos: chegada, peditério, parte, ritos em torno da bandeira, agradecimento e despedida.¹¹

Do ponto de vista harmônico e melódico, o núcleo que se vai repetir durante

todo o canto envolve fundamentalmente a forma AABB. Do ponto de vista rítmico a ênfase está na acentuação das sílabas fortes dos versos, que são as ímpares (1/3/5/7). Do ponto de vista vocal, o canto é executado a quatro vozes, divididas em duas duplas que executam o mesmo texto simultaneamente em intervalos que tendem para as terças paralelas. O guia e seu ajudante cantam em pergunta (AABB) e o contraguia e seu ajudante respondem (A' A' B' B') ou dobram o texto (AABB). Represento as duas formas de canto do seguinte modo:

Forma 1:

AABB (dupla 1) / AABB (dupla 2)
A' A' B' B' (dupla 1) / A' A' B' B' (dupla 2)

Forma 2:

AABB (dupla 1) / A' A' B' B' (dupla 2)

Essas duas formas básicas de execução vocal – seja dobrando versos como em 1 ou no sistema pergunta-resposta como em 2 – podem se alternar durante um único canto. Ao longo de sua seqüência, existem momentos próprios para a forma 1 (como nos versos de chegada e saída) e para a forma 2 (se refere à parte, à explicação, aos versos iniciados por Senhor Bom Jesus da Lapa). Os foliões explicam essa alternância dizendo que a repetição nos versos de chegada e despedida se dá pois há grande variedade de possibilidades de versos que podem ser cantados nesses momentos. Nesse caso, como o contraguia pode não saber exatamente qual é a resposta adequada para a pergunta do guia, prefere-se dobrar o verso. Já o modelo pergunta-resposta (forma 2) é mais comum nos versos da parte, os quais envolvem menos

variações.¹²

Após descrever duas formas básicas de execução vocal dos versos, passo a discutir questões relacionadas à rima. A rima, como sugere Jakobson (1963), é uma esfera privilegiada para se pensar como som e significado se entrecruzam.¹³ A escolha das palavras a serem rimadas assim como o processo de combinação entre elas é fundamental. No caso da folia, apesar de não dispor de dados suficientes para proceder a uma investigação desse tipo, noto alguns *rhyme-fellows*, como por exemplo: bandeira/verdadeira; luz/Jesus; folia/alegria/dia, entre outras. Uma investigação cuidadosa pode ser um caminho proveitoso, já que observei preliminarmente a existência de regularidades nas palavras rimadas, apontando para a existência de um repertório comum.

Ouindo atentamente as gravações sonoras, percebe-se que a rima não se dá entre a última sílaba de B com a última de B', como uma transcrição restrita ao texto levaria a crer. A rima é estabelecida entre a penúltima sílaba de B (que é o *gri*) e a penúltima de B' (*mi*). Nesse sentido, diante da quadra

Cidadão e senhora dona
Vêm beijar esta bandeira
Vêm tomar conhecimento
Do nosso pai verdadeiro

e tentando transcrevê-la, tendemos a achar que não há rima. Entre bandeira e verdadeiro não pode haver rima. No entanto, versos como esses são comuns nos cantos de folia, o que exige uma atenção maior aos seus aspectos métricos e estilísticos. Nesse caso, a rima é

entre *bandei* e *verdadei*. Logo, do ponto de vista dos foliões, a rima está perfeita. Para evitar confusões como essas, talvez seja interessante proceder com as transcrições do texto dos cantos de folia tendo em mente as sugestões de Malinowski (1935) sobre a importância de se recuperar o contexto total da enunciação, e não seguir um modelo de tradução palavra por palavra. O desafio é tentar uma tradução ou transcrição do ponto de vista nativo, tarefa, convenhamos, nada fácil.

Esse estilo de terminação do verso na sétima sílaba, prolongando-a, é intensificado no final de cada dois versos, com uma figura de som que os foliões chamam de *baixão*. Sempre, ao final de uma frase do tipo AB ou A' B', na repetição de B e B', há um longo glissando êêêêêê, entrando no verso seguinte, cantado pela outra dupla.¹⁴

Diante dessas observações, no canto de folia, some texto se justapõem, o que torna problemática toda análise textual descolada da análise rítmico-melódica (som). Como conseqüência, para aproximar som/texto, devemos repensar o modo de transcrição dos versos. Nessa direção a quadra que transcrevi como:

Senhor Bom Jesus da Lapa
Vem da parte da Bahia
Convidando os seus devotos
Para a reza do seu dia

poderia ficar assim

Senhor Boom Jesus da Laa
Senhor Boom Jesus da Laa
Vem de baaixo daa Bahiii
Vem de baaixo da Baêêêêê ...

Convidaand' os seus devoo
Convidaand' os seus devoo
Para a reeza doo seu diiii
Para a reeza doo seu d êêêêê ...

A bandeira é Bom Jesus, mas Bom Jesus não é a bandeira

Pela transcrição do canto, observa-se que muitos versos são direcionados para a bandeira, objeto ritual de maior valor simbólico nas folias. Segundo os foliões, ela é a guia da folia, andando na frente do grupo, sendo a primeira a entrar e a sair de uma casa. Durante o canto, ela permanece no centro da roda, direcionada para o interior da casa. Assim que a folia canta os versos: “cidadão e senhora dona / vêm beijar esta bandeira / vêm tomar conhecimento/ comnosso pai verdadeiro”, chamando os donos da casa para beijar a bandeira, os foliões executam gesto abaixando discretamente o corpo em sinal de reverência. O dono da casa, então, recebe a bandeira e, em geral, passa-a três vezes sobre a cabeça dos foliões, que repetem o gesto de abaxar, até conduzi-la para o interior de sua casa onde se performam os atos rituais envolvendo o objeto e sua família.

A característica desses versos é que, além de se dirigirem e evidenciarem o destinatário da mensagem, no caso, os donos da casa, se valem do vocativo e imperativo, sendo, portanto um bom exemplo da “função conativa” (Jakobson, 1963). Outra situação em que essa função da linguagem aparece é quando a folia canta os versos direcionados ao santo. Nesse caso, estamos diante do que

Jakobson chama de “função mágica”, já que transforma a terceira pessoa (santo) em destinatário da mensagem conativa: “Senhor Bom Jesus da Lapa / prometido é por Maria / eu lhe peço por amor / que vos seja nossa guia”. A diferença é que, enquanto para Jakobson a terceira pessoa está ausente, na folia ela aparece presentificada, como veremos a seguir.

Na segunda quadra cantada, observa-se que a terceira pessoa, o referente da mensagem, para continuar usando terminologia de Jakobson, pode ser tanto a bandeira quanto Bom Jesus. O estabelecimento, via versos, dessa relação de identificação entre bandeira e santo, explicitada na quadra de chegada, é central para se entender o papel desse signo visual ao longo do canto. Em outras palavras, ao levar-se em conta que Bom Jesus e a bandeira, nos versos de chegada, são fundidos, entende-se como, durante toda seqüência ritual, ela se apresenta como objeto dotado de sacralidade, diante do qual os participantes performam determinados atos.

Os versos da parte enfatizam o santo, o “ele” de quem se fala. O canto de folia, do ponto de vista textual, está em grande medida centrado na terceira pessoa, apresentando semelhanças com a poesia épica, ambas destacando a “função referencial” da linguagem. O ponto é que o “ele” a quem o canto se refere está entre ou literalmente no meio do “nós” (foliões) e do “vós” (devotos), presentificado na bandeira, embora não restrito a ela. Nesse sentido, e tomando a bandeira como um signo visual privilegiado, a questão agora é investigar que

tipo de relação esse signo tem com seu referente, o santo.

Ao discutir enunciados nuer de que o trovão, crocodilo ou determinada luminosidade, por exemplo, “*e Kwoth*” (é Espírito), Evans-Pritchard (1956) nos dá algumas importantes pistas para pensarmos a relação santo/bandeira. Tendo como pano de fundo a concepção nuer de que não há dualidade abstrata entre natural e sobrenatural, mas existe sim dualidade entre “*know*”, que é imaterial antes de sobrenatural, e “*cak*”, criação, o mundo material dos sentidos, Evans-Pritchard mostra como as conotações e significados dessas associações, do é em questão, podem variar. Considero, pois, brevemente dois desses enunciados.

No primeiro, que envolve afirmações do tipo “crocodilo é Espírito”, não há necessariamente relação intrínseca entre os termos, já que crocodilos são vistos pelos Nuer como criaturas às quais o espírito pode ou não estar associado. Esse animal, apesar de poder ser concebido independentemente do “Espírito”, dependendo do contexto, incorpora qualidades extras às comumente atribuídas a sua natureza e passa a ser também “Espírito”.

O segundo se configura quando não há distinção entre a natureza da coisa e sua manifestação. Esse é o caso quando, diante de determinadas luminosidades – como o fogo-fátuo –, os Nuer declaram que a coisa (luminosidade) é em si mesma o espírito *bieli*. Em outras palavras, diferentemente do exemplo do crocodilo, concebido como a manifestação ou veículo do espírito para determina-

das linhagens, nesses casos, a existência da coisa não é concebida independentemente de sua associação como espírito.¹⁵

A relação santo/bandeira, analisada nos parâmetros desse esquema, parece que mais se assemelha ao segundo tipo. Construída a partir da montagem de um pano – no qual é costurado um pequeno quadro ou retrato do santo, assim como flores, fitas coloridas e demais enfeites – que depois é fixado num mastro de madeira, a bandeira para estar pronta ainda deve ser levada ao padre para benzê-la. Os foliões explicam que o benzimento se dá sobre o retrato do santo. Nesse sentido, a construção, tanto do objeto quanto da idéia bandeira, pressupõe a presença da imagem do santo. Não se trata, portanto, de tomar a imagem como uma qualidade extra, inserida no objeto, e de pensar que ela recebe algo que não é de sua natureza. A imagem do santo é constitutiva do objeto bandeira. Desse modo, a bandeira, para os devotos, assim como determinada luz para os Nuer, é em si o santo, não podendo ser concebida independente de sua ligação com ele.

A identificação do signo com seu referente, embora já dada desde a montagem da bandeira, com a costura do retrato e o benzimento pelo padre, se intensifica, do ponto de vista experiencial, no contexto ritual, ou seja, é durante a visita da folia que a ligação da bandeira com o santo, no caso Bom Jesus, já implícita e latente desde o processo de sua montagem, alcança uma espécie de clímax simbólico-performativo. É nesse

contexto comunicativo particular, caracterizado pela presença simultânea de aspectos comunicacionais verbais e não verbais, que os devotos experimentam intensamente a presença de Bom Jesus na bandeira.

Podemos dizer, inspirados em Evans-Pritchard, que estamos diante de uma típica relação triangular envolvendo: bandeira (signo) / Bom Jesus (referente) / devotos (interpretante). Desse modo, o enunciado, implícito, de que a bandeira é o santo, sempre envolve um contexto – situação em que essa associação é feita – e interpretantes – pessoas que atribuem e, acrescento, vivenciam essa associação. O canto, entendido como estrutura poético-sonora, executado pelo termo de folia, é fundamental para movimentar esse sistema.

Resta-nos ainda uma questão: como explicar o tipo de relação entre o signo bandeira e seu referente (santo)? Observando os versos direcionados à bandeira, assim como os atos rituais praticados diante desse objeto, a sensação é de que Bom Jesus, para o devoto, aí está efetivamente presente e vivo. No momento em que se ajoelha e beija a bandeira, o devoto vê e sente a presença do santo, recebendo dele diretamente bênçãos e proteção. Nessa direção e para essas pessoas, a bandeira está efetivamente incorporando e presentificando Bom Jesus.¹⁶

Evans-Pritchard, apesar de em vários momentos mencionar a fusão entre signo e referente, evita pensar essa relação como sendo de identificação. Para ele, o que parece estar em jogo – valen-

do para todos os casos de enunciados nuer de que tal coisa é “Espírito” – é um sistema de metáforas (analogias), símbolos ou, quando muito, de transfêrências de determinadas qualidades de um referente para seu símbolo material.

Para pensar a relação santo/bandeira não seria mais interessante levar a sério o ponto de vista nativo e entender por que os devotos acreditam que estão vendo o sentido verdadeiramente a presença do santo? Nessa direção, parece que estamos diante de um processo de identificação semelhante ao que Tambiah (1996) chamou de “relações de identidade”:

existem muitos contextos de discurso e comunicação social entre nós em todos os tempo e lugares onde a *imputação de identidade entre o signo e seus referentes é operada* (Tambiah 1996: 7. Ênfase minha).

A questão é avaliar se a bandeira a folia pode ser um caso de imputação de identidade com o santo, investigando como e por que se dá esse processo, sem, contudo, deixar de olhar para outras possíveis relações. Postular que, no contexto ritual, o sentido do enunciado “a bandeira é Bom Jesus” envolve, por um lado, a idéia de fusão e identificação do signo com o referente, todavia, não nos impede de observar, por outro lado, como já havia notado Evans-Pritchard, que o referente não se restringe a sua manifestação material. A bandeira é Bom Jesus, mas Bom Jesus não é a bandeira. A imputação de identidade se dá em sentido único – do signo ao referente –, e Bom

Jesus, então, apesar de presentificado na bandeira, não se restringe a ela, já que pode ser encontrado simultaneamente em outros domínios. A análise, desse modo, é desafiada a lidar com a questão das presenças simultâneas do referente.

Tomemos o exemplo da folia de Santos Reis: embora não use bandeira, os versos de chegada “Boa noite meu senhor/ recebeis com alegria /recebeis meu santo reis/ com sua nobre folia” anunciam a presença dos Santos Reis. A questão é: como explicar esse processo de presentificação, já que não podemos localizá-la em um signo visual explícito?

Steil (1996) observa algo semelhante no seu já citado trabalho sobre as romarias a Bom Jesus da Lapa. Para ele, há um território de ambigüidade na relação santo/imagem já que, se por um lado, os devotos estabelecem nexos indissociável entre imagem e santo, por outro, o santo sempre está para além dela.¹⁷ Será que na folia o santo também não se faz presente em outros domínios além do relacionado à visualidade da bandeira? Desse modo, simultaneamente a sua presença visível, física e direta, onde mais estará o santo presentificado?

Nossa experiência sócio-cultural é, em grande medida, organizada em torno da faculdade da visão, somos movidos, ainda que inconscientemente, a procurar referências visuais a toda hora e em todo lugar. A bandeira, conseqüentemente, passa a ser facilmente reconhecida como uma referência desse tipo. No entanto, como chamou a atenção Stoller (1996) para os Songhay da República da

Nigéria, e Seeger (1988) para os Suyá do Brasil Central, nem sempre os grupos e pessoas que pesquisamos organizam suas experiências desse modo. Em muitos contextos, e esses dois casos são exemplares, as teorias de conhecimento nativas vão privilegiar os sentidos da fala e audição em relação à visão.

O campo, portanto, se abre para a investigação etnográfica, e é nessa direção que pretendo dar seqüência ao trabalho aqui iniciado, tentando aprofundar a análise de como som, gesto, texto, bandeira etc. se entrecruzam, contribuindo para que a presentificação do santo no canto de folia seja intensamente experienciada.¹⁸

Considerações finais

Não é de hoje que antropólogos levantam dúvidas e buscam alternativas teóricas em relação às abordagens simbólico-referenciais para o estudo de rituais. Autores como Tambiah (1985), Bloch (1989), Bauman (1977), Bauman & Briggs (1990) e Schieffelin (1985), entre outros, têm demonstrado que a discussão sobre eficácia ritual, tema clássico da disciplina, não se deve limitar à dimensão referencial e semântica do fenômeno. Apesar de diferentes em muitos aspectos, eles concordam em um ponto: que o ritual não deve ser considerado uma espécie de texto fechado, auto-explicativo e repleto de significados à espera de um pesquisador perspicaz que os decifre.

Nessas abordagens, denominadas “performativas”, o ritual é entendido

como um evento comunicacional em si, e as análises, que desse modo se movem em um plano eminentemente etnográfico, procuram integrar a descrição de aspectos relacionados à forma e à padronização da mensagem com a descrição do caráter dinâmico e contextual das interações entre os participantes (*performer*, audiência, assistência) e deles com o sobrenatural. A problemática da eficácia vai ser colocada não em termos referenciais (o que é transmitido e qual o sentido do que é dito na relação com algo a que se refere), mas sim em termos performativos-contextuais (como, quando, por que, onde, quem e para quem se transmite).

Os pesquisadores, nessa orientação, valorizam as dimensões não discursivas, emergentes, os aspectos persuasivos, integradores e formais do ritual, se aproximando de preocupações advindas de áreas do conhecimento como a lingüística, a poética e a etnomusicologia. Conceitos como os de “enunciado performativo” e “força ilocucionária”, de Austin (1962), reflexões como as de Jakobson (1963) sobre as funções da linguagem e de Bauman (1977; 1990) sobre a “etnografia da fala” são recuperados e retrabalhados para a análise de rituais e *performances* nos mais variados contextos etnográficos.

Tendo como inspiração teórica geral a perspectiva performativa e definindo o ritual como um evento comunicacional que se utiliza de vários meios (gesto, som, palavra, ato, manipulação da bandeira), o propósito deste trabalho foi mostrar como o canto, entendido como

estrutura poético-sonora, é o momento em que fala, audição e visão se fundem, produzindo uma textura sonoro-visual envolvente e capaz de contribuir para a presentificação do santo.

NOTAS

- 1 O alto-médio São Francisco localiza-se na região norte/noroeste de Minas Gerais, compreendendo o último trecho navegável do rio São Francisco, entre o limite de Minas Gerais com a Bahia (rios Carinhonha e Verde Grande) e o porto de Pirapora. A presente investigação é resultado da primeira etapa do trabalho de campo, realizada em agosto de 2004 no Município de São Francisco, nas localidades da Taboquinha, Catingueira e Angical. Bom Jesus da Lapa é o maior centro regional de peregrinações, recebendo anualmente – com mais intensidade nos meses de agosto e setembro – milhares deromeiros oriundos, principalmente, da Bahia e do norte de Minas Gerais. A cidade de Bom Jesus da Lapa, desse modo, é um importante locus de trocas e interações entre pessoas e grupos de diferentes localidades, com tradições e saberes também distintos. Onde realizei a pesquisa, é comum a organização anual de romarias para a Lapa, sendo difícil encontrar uma pessoa de meia-idade que nunca tenha participado de uma. Os foliões da Taboquinha, inclusive, dizem que sempre levam a folia para cantar na igreja de Bom Jesus. Também ouvi de um folião que os versos do canto de Bom Jesus foram aprendidos lá, em contatos com foliões da Bahia. Um importante estudo sobre as romarias a Bom Jesus da Lapa foi realizado por Steil, 1996.
- 2 Guia ou cabeça é termo que se refere ao chefe dos foliões, exercendo papel de comando tanto na parte musical, iniciando o canto e puxando os versos, quanto na parte organizacional, cabendo a ele avisar e reunir o temo por ocasião de uma folia.
- 3 Essas quadras compõem o que os foliões chamam de parte. Trata-se de um conjunto de versos memorizados que os foliões procuram repetir sempre do mesmo modo. Assim, na seqüência do canto, os versos da parte são os que menos variam de uma casa para outra, diferentemente dos versos de chegada ou saída. Volto a esse ponto adiante.
- 4 Sussa ou lundu, chula, quatro e trocados constituem os chamados brinquedos da folia. Todos envolvem música e danças características, e são performados sempre após o canto, em clima que contrasta com a atitude de seriedade e concentração do canto. Assim que se inicia a sussa, o dono da casa entrega a pinga ao responsável por sua repartição. A ordem na distribuição da bebida, todavia, obedece à seguinte hierarquia: os primeiros a tomar a branquinha são os tocadores, seguidos dos cantadores, demais foliões e acompanhantes.
- 5 Em ambos, quatro e trocado, a dança é executada por quatro pessoas, que também são os tocadores e cantadores, divididos em dois pares que andam no ritmo da música e trocam de posição. A diferença entre esses gêneros está tanto no repertório – no trocado envolvendo fundamentalmente músicas sertanejas aprendidas pelo rádio, enquanto o quatro é composto de músicas tradicionais – quanto no andamento rítmico, sendo o quatro mais acelerado, exigindo maior destreza e agilidade por parte dos dançadores.

- 6 O imperador (ou imperadeira), que é o dono da promessa que motivou aquela folia a realizar o giro, também exerce liderança frente ao grupo, só que, diferentemente do cabeça, sua atuação se dá sobretudo em questões estruturais e operacionais do tipo: onde o termo vai almoçar, dormir, que trajeto vai fazer, quem vai visitar. Não há regra, mas observei ao longo da pesquisa de campo na Taboquinha que geralmente é o imperador quem negocia e trata com seus vizinhos quem vai oferecer o almoço para cada dia de folia. Com relação ao local onde a folia vai pousar, parece ser menos objeto de negociação prévia, sendo em parte definido durante o próprio giro. Acompanhei situações em que o trajeto a ser percorrido também era negociado e decidido na hora, de acordo com circunstâncias do momento.
- 7 Todavia, para essa noção se adequar ao caso da folia, devemos ampliá-la significativamente, incluindo os instrumentos musicais. Ouvi diversas vezes os foliões afirmarem que os instrumentos falam, que determinado instrumento está falando mais alto ou que entre dois instrumentos não está havendo assunto. Este último caso se refere a problemas na comunicação entre dois tocadores ou instrumentos que não conseguem se entender musicalmente. Às vezes estão usando afinações ou alturas diferentes ou simplesmente, para usar a metáfora, não conseguem conversar, um pergunta uma coisa, e o outro responde outra. Joaquim Goiabeira, caixeiro de folia, usa a metáfora auditiva para falar da importância desse instrumento na folia: “Se não tiver a caixa na folia, a folia não tem som. Tem que ter a caixa, porque uma folia sem a caixa você não tem parece que é surda. Oh, é duas coisas, ten-
- do a caixa, a rebeca, um pandeiro e uma viola, pode seguir a folia, não precisa de mais nada, pode seguir a folia. A caixa vem do princípio”.
- 8 As idéias de “contexto da situação” de Malinowski e de “circunstâncias apropriadas” de Austin, embora apresentem pontos fundamentais em comum, como estamos vendo, em outros aspectos são substancialmente diferentes. Para Malinowski, o conceito é ampliado a ponto de abranger dois aspectos distintos: o relacionado à situação propriamente dita e o que ele chama de “contexto da cultura” ou “referencial”, relacionado a outras dimensões da vida social. A idéia de “circunstâncias apropriadas” de Austin, ao se deter no primeiro aspecto do conceito malinowskiano, parece mais interessante para meus propósitos.
- 9 O laço entre o dono da promessa e o santo é gerado quando o primeiro, diante de uma situação de crise, como na doença de algum parente, recorre ao segundo, pedindo sua ajuda na resolução do problema. Entre promesseiro e santo, então, cria-se um vínculo, uma espécie de “contrato diádico” (Foster 1967), informal, caracterizado, entre outras coisas, pela assimetria da relação, ou seja, pela desigualdade dos bens e serviços trocados: o santo, por um lado, concede a graça, e em troca o promesseiro organiza uma folia, sendo dela imperador. Não cabendo aqui aprofundar tal ponto, pois se afasta dos propósitos deste texto, apenas chamo a atenção para o seguinte aspecto: é no ato de fazer a promessa que o promesseiro estabelece os termos do contrato com o santo. Como esse ato envolve fundamentalmente duas partes – muito embora devamos salientar que em um momento posterior, na hora de

cumprir sua obrigação, o promesseiro depende de uma terceira parte, a saber, a própria folia –, os termos, ou melhor, os detalhes do contrato aí gerados não se tornam públicos. Desse modo é que podemos entender os foliões quando afirmam ser a promessa de uma pessoa falecida a mais difícil e complicada de se cumprir.

- 10 Lembro da distinção, presente em Malinowski (1935: 53), entre dois aspectos do poder pragmático das palavras: o primeiro, cujo efeito criativo é indireto, envolve bênçãos, exorcismos, fórmulas mágicas etc. É indireto, no sentido de depender de um poder sobrenatural; o segundo, relaciona-se a ordens, instruções e é poderoso em mudar o curso dos eventos. Essa discussão é pertinente para evitar uma apropriação simplista do modelo de Austin. Não questionando que “dizer é fazer”, devemos estar atentos às dúvidas, para os efeitos que só podem ser avaliados por meio da descrição etnográfica. Para uma análise crítica dos maus usos ou abusos das idéias de Austin, ver Gardner (1983).
- 11 Ênfase aqui a importância do contexto em questão, já que diante de outras situações – como no canto de saída da casa do imperador, no pagamento de uma promessa, no canto de cemitério ou na entrega da folia, também na casa do imperador – observam-se variações significativas do ponto de vista da seqüência formal dos versos.
- 12 Não é à toa, portanto, que de uma casa para outra, a chegada e a despedida são os momentos em que se observa maior variação. Nesses casos, nota-se, diferentemente da variação do ponto de vista seqüencial vista acima, que em última instância é determinada pelos diferentes contextos – saída, visita, cemitério, promessa etc. –, que a variação se dá diante da mesma situação: a visita à casa dos devotos. Tambiah (1985) chama a atenção para esse ponto quando comenta que, em uma seqüência ritual, existem momentos mais abertos do que outros em termos de forma e conteúdo.
- 13 Nessa direção, diz “Conquanto a rima, por definição, se baseie na recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas (‘companheiros de rima’ *rhyme-fellows*, na nomenclatura de Hopkins)” (Jakobson 1963:233).
- 14 Seeger (1988) analisa um traço semelhante na música *suyá*, interpretando-o como um exemplo de que som e sentido são inseparáveis. Ele diz que esse tipo de traço, aparentemente apenas sonoro, carrega significados semânticos, sendo um exemplo de fala icônica.
- 15 Evans-Pritchard esclarece “No caso do crocodilo, o que é percebido é um réptil, que em certas circunstâncias pode ser concebido como Espírito para certas pessoas. No caso do *bieli* o que é percebido pode realmente ser a luz, mas ela *apenas pode ser concebida como Espírito*, já que não há outro nome diferenciando-a de qualquer outra luz ou fogo, além de ser *bieli*. Quando, se referindo a tal luz, os Nuer dizem ‘isso é Espírito’, *eles não estão dizendo que alguma coisa é algo a mais*, mas meramente dando um nome ao que é observado” (Evans-Pritchard, 1956: 137. Ênfases minhas).

16 A idéia de que o santo está efetivamente presente em sua imagem não constitui uma novidade no âmbito dos estudos sobre “catolicismo popular”. Autores como Sanchis (1986), Fernandes (1990), Steil (1996) entre outros, têm demonstrado como o culto aos santos é pensado e vivenciado pelos devotos, nesses contextos, como o culto das imagens. Nessa direção, a problemática da relação santo/imagem passa a ser central nesses estudos. Fernandes (1990: 116), pensando essa relação, diz: “A imagem do santo, que todos sabem ser de material perecível, não é reduzida, por isso, à condição de uma figura simbólica. É de gesso, de barro ou de madeira, mas é nesses elementos que a santidade efetivamente se manifesta, de modo a ser vista e tocada”. Para Sanchis (1986: 6), a associação entre imagem e santo é pensada como uma variante da doutrina católica do sacramento e de sua insistência quase obsessiva sobre a importância do significante. A imagem, desse ponto de vista, não só evoca ou simboliza uma realidade de outra natureza ou de outra ordem, no sentido em que simplesmente orienta para essa outra realidade de pensamento, mas a realiza e faz existir para o devoto.

17 “Percebe-se assim uma tensão constante e cuidadosamente mantida entre o santo e sua imagem, o que garante uma dupla presença de Bom Jesus no santuário: uma presença física, através da imagem, e uma presença sacramental ou simbólica, para a qual a imagem aponta como algo que a ultrapassa” (Steil 1996:181-2).

18 Nesse sentido, a passagem seguinte é esclarecedora: “Victor Zuckermakandl (1958) nos diz que música (e som, mais geralmente), ambos, estão dentro de nós; o som nos penetra, fundindo o material e o imaterial, o tangível e o intangível. Re-

almente, a tese de Zuckermakandl da dimensão ‘inner’ do som meramente reafirma o que os informantes têm dito aos antropólogos desde o começo dos estudos de campo etnográficos: que o som, em si, é uma dimensão da experiência” (Stoller 1996: 178).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, J. L.. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard Univ. Press. 1962.
- BAUMAN, Richard. “Verbal arts as performance”. In: BAUMAN, R. *Verbal art as performance*. Massachusetts: Newbury House Publishers, 1977: 3-58.
- BAUMAN & BRIGGS. “Poetics and performance as critical perspectives on language and social life”. In: *Annual Review of Anthropology*, 1990: 59-88.
- BLOCH, Maurice. “Symbols, song, dance and features of articulation”. In: *Rituals, history and power*. London: Athlone Press, 1989: 19-45.
- EVANS-PRITCHARD, E. E.. “The problem of symbols”. In: *Nuer Religion*. Oxford: Clarendon Press, 1956: 123-43.
- FERNANDES, Rubem César. “Imagens da paixão”. *Religião & Sociedade*, (14/1), Rio de Janeiro, 1987: 44-63.
- FOSTER, George M.. “The dyadic contract: a model for the social structure of a Mexican Village” In: POTTER, JACK et al. *Peasant Society: a reader*. Boston: Little Brown & Co., 1967: 213-30.
- GARDNER, D. S. Performativity in ritual: the Mianmin case. *Man*, 18(2), 1983: 346-60.

- JAKOBSON, R. [1960]. "Linguistique et poétique". In: *Essais de linguistique générale I*. Paris: Éditions de Minuit, 1963: 209-48.
- LEACH, E. [1966]. "Ritualization in Man". In: *The Essential Edmund Leach I* (ed. S. Hugh-Jones & J. Laidlaw). New York: Yale Univ. Press, 2000: 158-65.
- MALINOWSKI, B.. "An ethnographic theory of language and some practical corollaries". In: *Coral gardens and their magic: a study of the methods of tilling the soil and of agricultural rites in the Trobriand Islands* (vol2). London: George Allen & Unwin Ltd., 1935: 3-74.
- SANCHIS, Pierre. "Uma identidade católica?". *Comunicações do ISER*, n. 22, 1986: 5-16.
- SCHIEFFELIN, Edward. "Performance and cultural construction of reality". *American Ethnologist* 12 (4), 1985: 707-24.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing – A musical anthropology of an Amazonian people*. New York. Cambridge University Press, 1987.
- STEIL, Carlos A.. *O sertão das romarias. Um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa – Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- STOLLER, Paul. "Sound and things: pulsations of power in Songhay". In: LADERMAN, Carol e ROSEMAN, Marina (eds) *The performance of healing*. New York / London: Routledge, 1996: 165-84.
- TAMBIAH, Stanley J.. "A performative approach to ritual". In: *Culture, thought, and social action: an anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press, 1985: 123-66.
- _____. "Relations of analogy and identity: toward multiple orientation to the world". In: OLSON & TORRANCE (eds). *Modes of thought: explorations in culture and cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996: 34-52.
-
- Wagner Chaves** é mestre e doutorando em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ.

